**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)**
**FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**
**PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**PAULO SÉRGIO MARQUES**

# CAOS E COSMO NA FLORESTA:
## O Outro e o Mal na Amazônia de Darcy Ribeiro

**ARARAQUARA (SP)**

**2011**

**PAULO SÉRGIO MARQUES**

# CAOS E COSMO NA FLORESTA:

## O Outro e o Mal na Amazônia de Darcy Ribeiro

Tese para obtenção do grau de Doutorado, submetida à Banca de Defesa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp).

Orientadora: Prof. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

**ARARAQUARA (SP)**

**2011**

**PAULO SÉRGIO MARQUES**

**CAOS E COSMO NA FLORESTA:**

**O Outro e o Mal na Amazônia de Darcy Ribeiro**

Tese para aquisição do grau de Doutorado, submetida à Banca de Defesa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp), campus de Araraquara (SP).

Data de aprovação: 2 de maio de 2011.

---

Avaliadora: Prof. Dra. Gloria Carneiro do Amaral

Instituição: Universidade de São Paulo (USP) / Universidade Mackenzie

---

Avaliador: Prof. Dr. Henrique Roriz Aarestrup Alves

Instituição: Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat)

---

Avaliadora: Prof. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Instituição: Universidade Estadual Paulista (Unesp)

---

Avaliador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Instituição: Universidade Estadual Paulista (Unesp)

---

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Para Iracy, Leonildo, Luciana e Jaguar, a família;

Para Ana Luiza e Brunão, parceiros nesta jornada.

**RESUMO**

Esta pesquisa analisa a presença do Outro e do Mal em *Maíra* (1976) e *Utopia selvagem* (1982), narrativas ficcionais do antropólogo e romancista Darcy Ribeiro ambientadas na Amazônia, apoiando-se nos conceitos e métodos da crítica arquetípica e da antropologia do imaginário, desenvolvidas principalmente por Meletínski (1987; 2002), Eliade (1999; 2001; 2002) e Durand (2002). A partir da matriz mítica e literária da oposição entre Cosmo e Caos, Eu e Outro, Bem e Mal, busca identificar, nas narrativas, a figura do Oponente e das forças antagonistas, bem como as imagens arquetípicas e os símbolos do Mal presentes na Amazônia de Darcy Ribeiro.

**Palavras-chave:** Literatura e Antropologia – Literatura e Imaginário – Literatura e Mal – Literatura Brasileira – Amazônia – Darcy Ribeiro.

**RÉSUMÉ**

Cette recherche examine la présence de l'Autre et du Mal dans *Maíra* (1976) et *Utopia selvagem* (1982), récits romanesques de l'écrivain et anthropologue Darcy Ribeiro sur l'Amazonie, en s'appuyant sur les concepts et méthodes de la critique archétypale et de l'anthropologie de l'imaginaire, développée surtout par Meletínski (1987 ; 2002), Eliade (2001) et Durand (2002). À partir de la matrice littéraire et mythique de l'opposition entre Cosmos et Chaos, Moi et Autre, Bien et Mal, cherche à identifier, dans les récits, la figure de l'Opposant et les forces opposées et les images archétypales et les symboles du Mal présentes dans l'Amazonie de Darcy Ribeiro.

**Mots-clés:** Littérature et Anthropologie – Littérature et Imaginaire – Littérature et Mal – Littérature Brésilien – Amazonie – Darcy Ribeiro.

***SUMÁRIO***


CONSIDERAÇÕES INICIAIS 9

1 O OUTRO E O MAL NA FICÇÃO 12
1.1 Alteridade e Mito: o Caos e o domínio do Outro 12
1.2 O Outro e o Mal na literatura: o Caos e as forças narrativas de oposição 18
1.3 Caos, Mal, Antagonista e Oponente 22

2 AS FORÇAS OPONENTES EM *MAÍRA* 30
2.1 Isaías: A civilização caotizante 38
2.2 Alma: A perversidade da Ordem 45
2.3 Os mairuns: História e ruptura 51
2.4 Maíra e Micura: O mal de ser 59
2.5 A poética do Mal em *Maíra* 65
*2.5.1 Agonistas: O Outro e o inferno da culpa* 66
*2.5.2 Discurso: A multiplicação das vozes* 75
*2.5.3 Tempo: A Morte pacificada* 83
*2.5.4 Espaço: Sacralização do espaço caótico* 107

3 AS FORÇAS OPONENTES EM *UTOPIA SELVAGEM* 118
3.1 Os elementos utópicos e a *Utopia Selvagem* 122
*3.1.1 Duplicação da voz narrativa* 122
*3.1.2 Um herói invade Utopia* 127
*3.1.3 Uma utopia com o Mal* 132
*3.1.4 O ideal não realizado e a realidade ideologizada* 136
*3.1.5 A utopia sem leis* 138
*3.1.6 O elogio do inútil* 141
*3.1.7 A uniformidade do heterogêneo* 142
*3.1.8 Denúncia do autoritarismo utópico* 144
*3.1.9 A felicidade senil* 147
*3.1.10 A desrazão do espaço racionalizado* 149
*3.1.11 Uma viagem e muitos encontros* 152
*3.1.12 Os muitos níveis da utopia* 156
*3.1.13 A utopia de um Brasil potencial* 159
*3.1.14 A razão sucumbe ao jogo* 161
*3.1.15 Humanismo de bichos falantes* 165
3.2 A utopia de Darcy Ribeiro 168

4 O OUTRO ARQUETÍPICO E AS IMAGENS DO MAL 173
4.1 O imaginário e a simbólica do Mal 173
4.2 Figurações do Caos e do Mal 180
*4.2.1 O Mal cósmico: o Caos e sua descendência* 180
*4.2.2 O Mal corporificado: o monstro e a metáfora do informe* 192
*4.2.3 O Mal divino: os demônios e a face maligna do deus* 210
*4.2.4 O Mal humano: o antagonismo do vilão* 226
*4.2.5 O Mal exilado: espectros, fantasmas e assombrações* 232
*4.2.6 O Mal extensivo: o exílio e o espaço maligno* 238
*4.2.7 O Mal nativo: feras e animais malignos* 247
*4.2.8 O Mal interior: o caráter ambíguo do anti-herói* 252

5 SÍMBOLOS E ARQUÉTIPOS DO MAL EM DARCY RIBEIRO 259
5.1 Mairahú, o Caos mairum 259
5.2 A Noite benfazeja 261
5.3 O Tifeu do Ambir 265
5.4 O Brasil das amazonas 268
5.5 Calibã, o monstro heroico 286
5.6 O Leviatã de Próspero 302
5.7 Xisto, o profeta do Outro 315
5.8 Jurupari, um deus resgatado do Inferno 331
5.9 Juca, o vilão civilizador 355
5.10 Os mortos-manon e os fantasmas do aroe 365
5.11 A floresta de homens e a utopia da selva 372
5.12 Um Cosmo de homens e bichos 393
5.13 Micura, o *trickster* mairum 402
5.14 Teidju, o filho de Micura 411
5.15 Isaías e o impedimento da função heroica 416

CONSIDERAÇÕES FINAIS 427

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 433

# CONSIDERAÇÕES INICIAIS

> Muito tempo fiquei sentado e insone na floresta, os olhos bem abertos para o sinal, os ouvidos pacientes e bem afiados para a palavra que teria de vir.[1]

O tema que desenvolvemos, nesta pesquisa de doutorado, é a presença conjugada da Alteridade e do Mal na produção narrativa ficcional do antropólogo e romancista mineiro Darcy Ribeiro ambientada na Amazônia.

Quando professor da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), tivemos oportunidade de integrar um grupo de estudos sobre literatura indigenista, onde aprofundamos leituras, impressões e análises de obras representativas do gênero, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o romance *Maíra*, de Darcy Ribeiro. O resultado deste primeiro contato foi nossa dissertação de mestrado, intitulada *A Alteridade e o feminino arquetípico: Um estudo em* Maíra*, de Darcy Ribeiro*, na qual demonstramos os vínculos entre o imaginário antropológico feminino e as expressões do Outro, na referida obra.

Para o doutorado, propusemo-nos prosseguir nos estudos do autor mineiro e na ficcionalização do Outro que ele empreende em sua obra. Desta vez, procuramos demonstrar que a tematização do Outro conduz a uma figuração, no imaginário do texto, das expressões do Mal. Uma destas expressões é a do espaço da selva, lugar privilegiado em duas narrativas de Darcy Ribeiro: a referida *Maíra* e a *Utopia selvagem*, ambas ambientadas no espaço amazônico.

A partir principalmente da crítica arquetípica de Eleazar Meletínski (1987; 2002), Mircea Eliade (1999; 2001; 2002) e Gilbert Durand (2002), dentre outros, bem como de instrumentos analíticos da narratologia para abordagem da função actancial do Oponente, pretendemos verificar como a imagem tradicionalmente malfazeja da floresta e do selvagem é

[1] Todas as epígrafes que abrem os capítulos foram extraídas ao comovente discurso do velho índio Imber, personagem do conto de Jack London (1987) "A Liga dos Velhos".

invertida nos enredos de Darcy Ribeiro, para afirmar uma voz americana contra a cultura do colonizador, figurada, no âmbito do imaginário, por uma inversão entre os polos de Eu e Outro, Bem e Mal. Em outras palavras, o que pretendemos investigar nos dois romances de Darcy Ribeiro supracitados é como a narrativa do autor concebe este "lugar do Outro" por excelência que se tornou a floresta para o Ocidente.

Como a pesquisa deve investigar as relações entre a Alteridade, o Mal e a selva nos referidos romances, optamos por desenvolver a pesquisa em dois momentos. Primeiramente, analisaremos o papel do antagonista ou das forças caóticas em *Maíra* e *Utopia selvagem*, para avaliar em que medida elas derivam ou são agenciadas pelo espaço da selva e de seus habitantes e em que medida podem, ao contrário, originar-se de redutos ditos "civilizados" presentes nas duas histórias. Para este momento da análise, apoiamo-nos em correntes críticas que advêm de mais de um lugar: pretendemos, como exposto, partir de princípios da mitocrítica e combiná-los com elementos da narratologia para investigar a função actancial do Oponente nos romances do *corpus*. Para conduzir a análise, partimos, pois, de conceitos da crítica mítica e arquetípica, em especial os desenvolvidos por Eliade e Meletínski, que estabelecem, ambos, um eixo semântico fundamental, tanto para o relato mítico quanto para o literário, a partir da oposição entre espaço sagrado e profano ou entre Cosmo e Caos. Como o profano ou caótico configura-se, na narrativa literária, na função de força antagonista ou oponente, recorro também ao conceito de função actancial do Oponente desenvolvida por autores da teoria da narrativa, como os supracitados.

Entretanto, o Mal precisa também ser investigado a partir de uma "simbólica", ou seja, em suas figurações imaginárias que percorrem toda a tradição mítica e literária ocidental. Daí a necessidade de uma segunda perspectiva sobre sua presença na narrativa. Para tanto, apoiamo-nos especialmente na obra de Ricoeur (1988; 2004) e Durand (2002), cujos respectivos estudos sobre a natureza do Mal e a estruturação antropológica do imaginário, combinados, podem trazer relevantes contribuições às pesquisas sobre a Alteridade e o Mal.

Para ordenar a pesquisa, as duas partes da tese foram subdivididas em cinco capítulos.

No primeiro, "O Outro e o Mal na Ficção", percorremos um histórico do Outro no imaginário ocidental, representado no mito e na literatura, para demonstrar como as forças de oposição e as funções do Oponente e do antagonista reproduzem, na narrativa, os lugares que o Outro e o Mal ocupam no imaginário e no mito.

No segundo capítulo, aplicamos conceitos desenvolvidos, até ali, na leitura de *Maíra*, com o fim de argumentar que este romance de Darcy Ribeiro, ao tematizar o Outro, privilegia

e valoriza positivamente o que a cultura convencionou estabelecer como o Mal, elaborando, assim, uma verdadeira "poética do Mal" na ficção.

No terceiro capítulo, procedemos à mesma análise, para a *Utopia selvagem*. Nesse caso, precisamos recorrer também a elementos da narrativa utópica, uma vez que esta obra do autor se inscreve num gênero há séculos consagrado e praticado no Ocidente. Também aí verificamos que o tratamento do Mal no texto desconfigura o gênero e inverte paradigmas míticos e literários.

Tendo, nos capítulos precedentes, dedicado esforços especialmente à análise das forças de oposição nos referidos romances, num procedimento que consideraríamos mais próximo da sintaxe narrativa, no quarto capítulo reservamos lugar para a análise simbólica e das figurações do imaginário propriamente dito. O capítulo, intitulado "O Outro arquetípico e as imagens do Mal", procura estabelecer categorias de imagens para a expressão do Mal no mito e na literatura ocidental, desenvolvendo, portanto, uma semântica do Mal: o Caos inicial, os monstros e as feras selvagens, os demônios e fantasmas, o vilão, o anti-herói e o espaço maligno.

Finalmente, no quinto capítulo, pretendemos identificar quais desses símbolos e imagens do Mal aparecem nas duas obras do *corpus* e como agem na elaboração do imaginário das duas narrativas amazônicas de Darcy Ribeiro.

# 1 O OUTRO E O MAL NA FICÇÃO

> Nossos cães eram lobos, havia calor em suas densas pelagens, e eles eram duros em face do frio e das tempestades. E quando os Pellys chegaram em nossa terra, matamo-los e fomos mortos. Pois que éramos homens, nós, os de Whitefish; e nossos pais, e os pais de nossos pais, lutaram contra os Pellys e traçaram os limites da terra. Como digo, bem como os cães, assim éramos nós.

## 1.1 Alteridade e Mito: o Caos e o domínio do Outro

Pretendemos, para esta pesquisa, combinar duas linhas de argumentação, a fim de estabelecer critérios de avaliação do Mal narrativo: a teoria do mito e a teoria da narrativa, entendendo que, se a última assegura um entendimento imanente do texto literário, sem o qual não se logra uma pesquisa em literatura, a primeira assegura-lhe um lugar na cultura que o produz, sem o qual não se chega ao sentido completo de um fenômeno estético.

O mito serve às culturas como a narrativa que rememora as suas próprias fundações. O folclorista russo Eliazar Meletínski defende que o "pathos" do mito pode ser reduzido ao relato de uma "cosmicização do caos primordial, à luta e à vitória do cosmos sobre o caos", à instituição de uma cultura, que significa a criação de um mundo. Desse modo, "a mentalidade mítica identifica o começo (a origem) e a essência" de um universo (MELETÍNSKI, 2002, p. 39). Esta transformação de um universo caótico em Cosmo ordenado pela cultura institui, por sua vez, um sistema axiológico ético, que separa homens, objetos ou qualidades em traços ou grupos representativos do Bem (Cosmo) e do Mal (Caos) (MIELIETINSKI[2], 1987, p. 196).

Como a literatura nasce e se desenvolve *pari passu* com o mito, o sistema axiológico do Caos e do Cosmo, da Desordem e da Ordem, do Mal e do Bem, acaba também por constituir o eixo fundamental de toda narrativa. Entretanto, é preciso lembrar que "Mal" e

[2] As traduções brasileiras das obras de Meletínski apresentam diferenças na grafia do sobrenome do autor. Para evitar confusões, optamos, na referência geral, por uma única grafia – "Meletínski" –, que é a mais frequente nas traduções, tanto brasileiras quanto portuguesas, e reservamos a forma "Mielietinski" apenas para referir as citações da obra *A poética do mito*, de maneira a manter ali a fidelidade do registro bibliográfico.

"Bem" representam, aqui, uma oposição de valores sociais e culturais: "A ideia corrente de que nos mitos e particularmente nos contos maravilhosos se desencadeie o embate entre o bem e o mal é uma simplificação muito grande e, em princípio, indevida. Trata-se antes, desde o começo, da contraposição 'próprio'/'alheio', 'caos'/'cosmos'" (MELETÍNSKI, 2002, p. 107).

Bem e Mal, portanto, representam abstrações de polos em batalha sob a perspectiva de uma determinada cultura. Correspondem, em certa medida, no eixo antropológico, aos conceitos de Identidade e Alteridade, também eles elaborados a partir da oposição entre uma positividade e uma negatividade em um discurso cultural: "A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder", cujas marcas emergem nos pares de termos antitéticos: "incluir/excluir ('estes pertencem, aqueles não'); demarcar fronteiras ('nós' e 'eles'); classificar ('bons e maus'; 'puros e impuros'; 'desenvolvidos e primitivos'; 'racionais e irracionais'); normalizar ('nós somos normais; eles são anormais')" (SILVA, 2000, p. 81-82). A partir da oposição binária Identidade/Alteridade, vemos, pois, sempre um termo privilegiado – o da Identidade – em prejuízo do outro – Alteridade –, o primeiro sempre "recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa" (SILVA, 2000, p. 83).

Ordenar, portanto, um mundo significa diferenciá-lo, separar os objetos segundo suas qualidades peculiares e limitar o espaço conforme seu valor para a cultura, razão pela qual o mitólogo Mircea Eliade afirma que, "para o homem religioso, *o espaço não é homogêneo*", mas apresenta rupturas, com "porções de espaço qualitativamente diferentes das outras". Existe um espaço sagrado, "forte" e "significativo" para a cultura, e espaços "não-sagrados", carentes de estrutura e consistência, "amorfos". O espaço sagrado é considerado o único "real", e é cercado por uma extensão informe e caótica. A ruptura no espaço estabelece um "ponto fixo", um eixo central, que coincide com o lugar ocupado e ordenado pela cultura, a partir da qual ela se orienta. O ponto fixo é o lugar da hierofania, isto é, o centro do mundo onde se manifesta o sagrado que "funda ontologicamente o mundo" (ELIADE, 2001, p. 25-26, grifo do autor).

Com a fundação de um centro sagrado e cultural, o espaço informe afasta-se para a fronteira do lugar ordenado e o universo de pura relatividade é organizado numa geografia polarizada, a partir de dois modos de ser: o sagrado, regido pelo centro que mantém a cultura; e o profano, espaço não ordenado e ainda caótico, onde as forças primordiais permanecem indomáveis. Entre ambos, encontra-se uma fronteira, um limiar, um espaço de transição que

separa e comunica mutuamente os dois mundos: "O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado" (ELIADE, 2001, p. 29).

O homem religioso quer viver no espaço sagrado, situar-se na realidade que, para ele, é a única objetiva e desejável, "real e eficiente", por isso recusa e evita a relatividade do espaço informe, de tudo o que represente a falta de orientação em um mundo não conquistado. Deste duplo movimento de vetores opostos, de um desejo pelo centro hierofânico e pela Ordem da própria cultura e de um temor a tudo que a nega, surge um sistema axiológico que oporá os dois campos, sagrado e profano, como, respectivamente, o Bem desejado e o Mal recusável. Se o primeiro é o "nosso mundo" e, portanto, todo o mundo possível – pois, como lembra o crítico Cesare Segre (1999, p. 173), toda cultura "é naturalmente antagônica e potencialmente hegemônica" –, aquilo que se opõe ao Cosmo da cultura é o "outro mundo", o lugar do estranho e do estrangeiro, daquele que, por ser mal compreendido pela cultura ou a ela opor-se, apresenta-se como espectral e demoníaco. O homem religioso só conhece e *reconhece* aquilo que é seu – sua casa, sua nação, sua cidade, seu país; o misterioso e incógnito precisa ser evitado ou ordenado para compor, como todo o universo sacralizado, a estrutura da cultura dominante: "Um território desconhecido, estrangeiro, desocupado (no sentido, muitas vezes, de desocupado pelos 'nossos') ainda faz parte da modalidade fluida e larvar do 'Caos'. Ocupando-o e, sobretudo, instalando-se, o homem transforma-o simbolicamente em Cosmos mediante uma repetição ritual da cosmogonia" (ELIADE, 2001, p. 34). Assim, a tendência de toda cultura é agrupar sob a Ordem de sua lei tudo o que ainda não tem forma, vencer o Caos com a força inspirada pelo deus que a criou.

Por este motivo, Meletínski considera a narrativa cosmogônica, isto é, aquela que relata a criação do mundo, como mito central de toda cultura. Sua contrapartida é o mito escatológico, um "mito da criação pelo avesso", em que as forças do Caos vencem a força ordenadora e devolve à matéria informe o mundo construído pelos deuses primordiais. Entre os dois mitos, como combinação de cosmogonia e escatologia, o autor situa o mito de renovação ou "mito das estações", que organiza num movimento cíclico os atos de criação e destruição perene das coisas, observado na dinâmica natural das variações climáticas e no seu ritmo cósmico. Neste mito, representa-se "a morte temporária da natureza, muitas vezes personificada por um deus que morre e ressuscita como herói, serve bem à sua renovação cíclica" (MELETÍNSKI, 2002, p. 41). As três estruturas míticas fornecem ao homem

explicações sobre seu mundo e sua existência nele, estabelecendo as leis de manutenção e recriação constante do universo fundado (MIELIETINSKI, 1987, p. 197).

A ação narrada pelos mitos reproduz os atos precípuos de criação do universo e suas personagens são os deuses e heróis cujas façanhas foram responsáveis pela instituição da cultura e, com ela, do mundo, num tempo primordial. São os "ancestrais–demiurgos–heróis culturais", divindades heroicas e fundadoras, às quais a comunidade deve, conjuntamente, os valores que regem suas práticas culturais, as forças que aglutinam seus membros num corpo coletivo e coeso e a própria manutenção da vida para os sujeitos que a compõem: "As concepções sobre essas três categorias estão entrelaçadas entre si, ou melhor, são sincreticamente indivisíveis. [...] O ancestral–demiurgo–herói cultural modela propriamente a comunidade primitiva no seu conjunto, que é identificada com 'homens verdadeiros'" (MIELIETINSKI, 1987, p. 206). Esses heróis representam, simbolicamente, o próprio grupo e suas conquistas, encarnam, em sua compleição e seus atributos, "o primeiro coletivo da tribo, ou seja o *socium* como reunião das 'pessoas verdadeiras' (à diferença das 'não-pessoas' que ficavam além dos limites do coletivo da tribo nativa)" (MELETÍNSKI, 2002, p. 40).

Inicialmente identificado como provedor da comunidade e de sua cultura, este herói ancestral aos poucos se diviniza, isto é, cresce em qualidades e poderes, e passa a simbolizar a força superpoderosa do Cosmo em sua luta contra o Caos informe, representado, por sua vez, nas personagens de monstros e demônios maléficos. Assim, "o herói cultural de formação mais elevada acrescenta" à preocupação de construir um mundo "a defesa contra as formas ctônicas e demoníacas que representam o caos, a luta contra elas e sua eliminação por perturbarem a vida pacífica da humanidade" (MELETÍNSKI, 2002, p. 50).

O Outro, o Caos e o Mal guardam, portanto, entre si, relações genéticas. Por isso Meletínski (2002, p. 107-108) defende – como vimos acima – que, se o conflito entrevisto no mito é apontado como uma luta entre o Bem e o Mal, o que está sob esse eixo axiológico é, na verdade, uma ordem cultural, em que o "próprio", que representava inicialmente o *socium* da tribo, o clã ou a coletividade, acaba designando o "humano" universal e seus valores como emanação direta do Bem divino.

Fredric Jameson (1992) fala de "ideologemas" subjacentes aos textos culturais, que surgem a partir da divisão exposta, entre o Bem da cultura e o Mal do indomesticado. Como Eliade e Meletínski, ele aponta algumas figurações "arquetípicas" do Mal, elaboradas a partir da experiência antropológica do Outro, e reconhece que

> desde os tempos primitivos, o estranho de uma outra tribo, o "bárbaro" que fala uma língua incompreensível e segue costumes "exóticos", mas também a

> mulher, cujas diferenças biológicas estimulam fantasias de castração ou devoração, ou, em nossa própria época, o vingador de ressentimentos acumulados de uma classe ou raça oprimida, ou o ser alienígena, judeu ou comunista, cujos traços aparentemente humanos escondem uma inteligência maligna e protonatural – são estes alguns dos arquétipos do Outro, com relação ao qual o importante é estabelecer não tanto o fato de que ele é temido por seu mau, mas que é mau *porque* é o Outro, alienígena, diferente, estranho, nebuloso e desconhecido. (JAMESON, 1992, p. 115-116)

Simone de Beauvoir (1970) aponta essa consciência da origem cultural do Mal já no pensamento clássico:

> No momento em que o homem se afirma como sujeito e liberdade, a ideia de Outro se mediatiza. A partir desse dia a relação com o Outro é um drama: a existência do Outro é uma ameaça, um perigo. A velha filosofia grega, que nesse ponto Platão não desmente, mostrou que a alteridade é a mesma coisa que a negação e, portanto, o Mal. Pôr o Outro é definir um maniqueísmo. [...] O Outro é a passividade em face da atividade, a diversidade que quebra a unidade, a matéria oposta à forma, a desordem que resiste à ordem. (BEAUVOIR, 1970, p. 100-101)

Erich Neumann (2003) vai ainda mais longe, atribuindo ao patriarcado ocidental a separação entre Bem e Mal. O autor associa uma origem histórica e cultural do polo de oposições a uma permanência dicotômica na psique humana, que "cria" o Mal ao separar-se da unidade inconsciente vivida na infância com a mãe:

> Por meio do ato heroico da criação do mundo e de divisão entre opostos, o ego sai do círculo mágico da uroboros e entra num estado que sente como solidão e discórdia interna. Com o surgimento do ego, a situação paradisíaca á abolida; a situação infantil, na qual algo maior e mais amplo ordenava a vida e a dependência com relação a ele era natural, terminou. Podemos conceber essa situação paradisíaca em termos religiosos, afirmando que Deus controlava tudo; podemos também formulá-la em termos éticos, dizendo que tudo ainda era bom e o mal não chegara a este mundo. Outros mitos acentuam a "facilidade" da Idade do Ouro, quando a natureza era pródiga e o esforço, o sofrimento e a dor não existiam; outros ainda acentuam a "vida eterna", isto é, a ausência de morte nesta existência. (NEUMANN, 2003, p. 94-95)

Assim, da mesma maneira que a cultura ocidental teria "descoberto" o Mal quando o pensamento se tornou autoconsciente e auto-reflexivo, cada ser humano toma dele consciência ao separar o ego do mundo circundante. É, pois, o processo de individualização que, para Neumann, divide o mundo entre sujeito e objeto, entre o Eu e o Outro, o bom e o mau:

> Com a existência do ego e da consciência não apenas surge a solidão, mas também o sofrimento, o trabalho, a penúria, o mal, a doença e a morte, na medida em que são percebidos pelo ego. O ego que se sente solitário e, simultaneamente com a descoberta de si próprio, percebe também o negativo e o relaciona consigo mesmo, estabelece uma conexão entre as duas situações e interpreta o seu nascimento como culpa e o sofrimento, a doença e a morte como castigo. (NEUMANN, 2003, p. 95)

Também para o biólogo e historiador Humberto Maturana Romesín (2004), a separação entre Bem e Mal está associada a um domínio do Pai.:

> Acredito que o conflito entre o bem e o mal, que deu origem a tantos mitos na história de nossa cultura, não é próprio de nossa animalidade. E tampouco o é de nossa condição humana: corresponde a um aspecto da história da humanidade que surge com a cultura patriarcal indo-europeia e que, ao tornar-se uma maneira cotidiana de viver, cedo ou tarde nos distancia de nossa condição humana de seres filhos do amor. [...] A questão do bem e do mal não é biológica e sim cultural. (MATURANA ROMESÍN, 2004, p. 105-106)

Se o mito se fundamenta, pois, na oposição entre o sagrado e o profano, o Cosmo e o Caos, o mesmo ocorre na literatura. Daí Meletínski apoiar-se nesse eixo fundamental para definir os seus "arquétipos literários".

O diálogo entre o mito e a literatura já está na *Poética* de Aristóteles (1987, p. 207), para quem o mito "é a alma da tragédia", que, por sua vez, deve ser a "imitação de uma ação". Na doutrina de Aristóteles, a literatura e o mito aparecem irmanados pelo que eles têm em comum e que, na verdade, é o sentido do termo "mito" para os gregos: narrativa ou fábula. Com a palavra "mito", Aristóteles significava, ao mesmo tempo, a trama ficcional e o modelo arquetípico que lhe servia de fundamento conceptivo. Geneticamente, a literatura relaciona-se, pois, com a mitologia através de antigas modalidades do teatro, "do folclore, e particularmente da literatura narrativa [...], que se liga à mitologia via conto maravilhoso e epos heroico, que surgiram nas profundezas do folclore". Essas formas e gêneros "são ao mesmo tempo uma forma de conservação e uma forma de superação da mitologia" (MIELIETINSKI, 1987, p. 329).

Desse modo, se, na base dos mitos está o combate entre duas forças opostas, esse mesmo conflito será o suporte sobre o qual se elaborarão também as narrativas artísticas: ali, também um herói se verá às voltas com um "Cosmo" que deve erigir ou proteger e sofrerá os obstáculos de um "Caos", de forças de oposição que agem no vetor contrário à vontade protagonista. O "Bem" e o "Mal" literários, portanto, configuram-se, arquetipicamente, como Cosmo e Caos narrativos, respectivamente as forças de protagonização e de antagonização.

## 1.2 O Outro e o Mal na literatura: o Caos e as forças narrativas de oposição

A epopeia é uma forma de organização em relato artístico das experiências antropológicas e das organizações míticas de uma cultura: "As fontes principais de formação das formas épicas arcaicas são as canções-lendas dos heróis épicos [...] e particularmente os mitos e contos maravilhosos referentes aos ancestrais-heróis culturais, esses personagens centrais do folclore primitivo", observa Meletínski (1987, p. 316). Em todas essas formas narrativas, o passado da comunidade "é apresentado como história de 'homens verdadeiros'", por isso elas pretendem representar a "origem do homem", bem como os feitos que beneficiaram a humanidade pela obtenção dos elementos culturais e pela defesa contra os inimigos ou agentes de perturbação da ordem instituída: "Assim, os feitos básicos dos heróis resultam na obtenção [...] de objetos culturais ou naturais, isto é, na construção do mundo humano, como defesa do cosmos constituído contra as forças do caos e como defesa da tribo-Estado, contra outras crenças e outras tribos". Por isso, na épica o herói é dotado de uma "trans- ou superpersonalidade" e "atua como encarnação da autodefesa coletiva" (MELETÍNSKI, 2002, p. 55-56).

O Caos e o Mal, na epopeia, são figurados frequentemente pelo Outro tribal: "Na passagem do mito para a epopeia passam para o primeiro plano as relações entre as tribos e os Estados arcaicos, via de regra existentes no plano histórico", informa ainda Meletínski (1987, p. 316-317). "Na epopeia arcaica costuma atuar um certo sistema dual de tribos hostis bastante mitológico – o sistema do *seu*, do humano, e do *outro*, do demoníaco, de colorido ctoniano (grifos do autor). Esta demonização pode levar à simbolização épica do Outro na forma de monstros detentores de poderes maléficos para o herói e sua cultura: "Os 'inimigos' são, na sua maior parte, ctonianos, ou seja, relacionados com o mundo subterrâneo, a morte, as doenças, etc., a 'sua' tribo está localizada na 'terra média' e goza da proteção dos deuses celestes" (MIELIETINSKI, 1987, p. 318). Por esta associação dos forasteiros e infiéis adoradores de religiões "espúrias" com criaturas monstruosas e forças sobrenaturais, nas formas clássicas do *epos* "a luta intertribal tende a adquirir uma dimensão quase cósmica"; por isso, nesse gênero narrativo, "a luta contra os monstros permanece como o feito mais importante dos heróis" (MELETÍNSKI, 2002, p. 53-55).

Paralelamente à epopeia, o conto maravilhoso é a segunda forma literária a manter relações mais próximas com o mito. Entretanto, enquanto no *epos* a luta contra o Caos assume a forma de conflito intertribal, no conto maravilhoso ela migra da dimensão estatal para a esfera familiar e social e "a celebração do herói é uma celebração pessoal, ligada a uma

mudança do *status* social", pois, "no conto maravilhoso, o que está em primeiro plano são as relações sociais e não as cósmicas" (MELETÍNSKI, 2002, p. 42). Igualmente, mudam as intenções do herói, e "os objetos a serem adquiridos e os fins a serem atingidos não são os elementos da natureza e da cultura, mas a alimentação, a mulher, os objetos mágicos, etc., que constituem o bem-estar do herói" (MIELIETINSKI, 1987, p. 312).

Em função dessa contração do espaço tensionado, também o herói ganha mais personalidade no conto maravilhoso, que tem suas origens mais arcaicas nos ritos de passagem individuais para o convívio social da cultura. Para Meletínski (2002, p. 56-57), a inclusão das provas de iniciação na biografia do herói, tanto nos mitos heroicos quanto nos contos maravilhosos, contribui para "a introdução de motivos biográficos relacionados com a complementaridade entre o tema mitológico da criação do mundo, e aquele da formação da personalidade do herói". Com isso, o herói ganha novas formas de forças antagonistas ou de caotização, representadas por agentes malignos ou criadores de obstáculos que, ao mesmo tempo em que oferecem resistência ao protagonista, criam condições para sua evolução como personagem heroica, pois "a iniciação implica isolamento temporário da comunidade, contatos com outros mundos e seus habitantes demônicos, provações dolorosas e mesmo a morte temporária e a subsequente ressurreição, sob novo *status*".

Assim, "no mito heroico mais tardio e, sobretudo, no conto maravilhoso, começa-se a falar na 'criação' ou 'cosmicização' *sui generis* da personalidade". No caso do conto maravilhoso, a cosmicização é mais personalizada, pois o relato trata "do destino individual". Meletínski (2002, p. 41-42) nota que essa individualização do herói confere maior expressão às forças de caotização narrativa, pois "abre caminho para um longo antagonismo no plano da psicologia da realização do sonho, do medo e das fantasias compensatórias". É comum, então, que oponentes e coadjuvantes sejam melhor delineados do que o próprio herói, que ganha também antagonistas diretos, isto é, "rivais particulares". Neste caso, ocorre maior personalização do Caos e do Mal na figura de um vilão ou falso herói, e o herói "é dado frequentemente em correlação com seus antagonistas e êmulos, que se esforçam para atribuir a si próprios os feitos dele a fim de obter a recompensa. A explicação final de quem é o verdadeiro herói é a mais importante para o conto" (MELETÍNSKI, 2002, p. 68).

A estrutura do conto maravilhoso e do conto de fadas europeu influenciará, por sua vez, a estrutura da novela de cavalaria e do romance cortês: "O herói do romance cortês é, ao mesmo tempo, o herdeiro do herói épico e fabuloso. As gestas cavalheirescas aproximam-se às do conto maravilhoso" (MELETÍNSKI, 2002, p. 78). As provações de iniciação que vemos em romances como o *Perceval* e outros dos ciclos do Rei Artur ou de Carlos Magno são, pois,

homólogas àquelas presentes no conto maravilhoso e advêm igualmente dos mitos representativos dos ritos de passagem. Elas constituirão "uma das fontes do assim chamado 'romance de formação'" (MELETÍNSKI, 2002, p. 57-58). Como no conto maravilhoso e diferentemente das epopeias e dos mitos heroicos, aqui o herói já não é mais representativo de uma comunidade tribal, mas surge como um indivíduo numa jornada de aprendizagem para adquirir, pessoalmente, os bens da própria cultura:

> O cavaleiro [...] pertence à sociedade expressa cosmopoliticamente, que se atém ao código cavalheiresco da honra, que encerra, ao lado da ousadia, a gentileza, a observação de complexas regras, a defesa dos fracos e dos deserdados etc. No caráter do cavaleiro manifesta-se menos o princípio da espontaneidade das forças naturais, e mais o do aprendizado e da civilização. Comparando-a à do herói épico, a imagem do cavaleiro é plenamente personalizada, embora o cavaleiro não precise ter, para ser bem-sucedido, uma impetuosa determinação. (MELETÍNSKI, 2002, p. 80)

Começa já o advento de um sentimento pré-romântico que poderá opor a individualidade do herói ao grupo social ao qual ele pertence: "O princípio da personalidade do herói cortês manifesta-se em seus sentimentos, em particular em sua paixão amorosa profundamente individual para com um objeto insubstituível." Esta "paixão individual do herói" é "socialmente destrutiva", levando a um conflito "do sentimento pessoal" com o "dever de estado" (MELETÍNSKI, 2002, p. 81). Mantendo, pois, "o núcleo da imagem arquetípica do herói", a novela de cavalaria e o romance cortês acrescentam ao herói épico um "conteúdo interior", cujas paixões serão "portadoras do caos social" (MELETÍNSKI, 2002, p. 83). Por outro lado e reciprocamente, as forças de caotização narrativa, isto é, aquelas forças que se oporão à vontade do herói, poderão advir do próprio meio social do protagonista.

Dessa forma, já a partir do Renascimento, assistimos a uma demonização de heróis individualizados, que resultará num desdobramento e consequente relativização da figuração do Caos na narrativa. De um lado, o posicionamento de forças socialmente destrutivas na personalidade do herói traz para o interior da própria sociedade representada a fonte do Mal e reduz o poder representativo do herói para um "Bem" coletivo. O herói demonizado sofre então uma perda no seu poder de ação heroica e costuma apresentar uma personalidade ambígua. Meletínski (2002, p. 84-86) defende que a literatura do fim da Renascença rebaixou o herói nas personagens de Hamlet, Laertes, Fortinbras e Dom Quixote, "o simplório magnânimo que não compreende as leis cruéis da vida real" e de quem "proveio o tipo do original do romance inglês dos séculos XVIII-XIX, que se encontra em Fielding, Smollett, Goldsmith, Sterne, Dickens". O rebaixamento e a desqualificação do herói recrudescerão

durante o Romantismo: "Os elementos do demonismo no herói que expressa 'a ofensa universal', o 'mal do século', estão diretamente ligados à impossibilidade da realização épica."

De outro lado, nessa interiorização do Caos, também o Mal como função narrativa, isto é, no papel das forças antagonistas ou de oposição, se duplicará para surgir, ao mesmo tempo, de fontes externas e internas ao herói, pois, especialmente no Romantismo novecentista, descobrem-se "forças demônicas no interior do próprio herói" (MELETÍNSKI, 2002, p. 133). É que a paixão sentimental desse herói encontra-se "em conflito com o meio circunstante ou com a sociedade em geral", por isso os heróis românticos podem aparecer "inclinados à tristeza, à resignação melancólica ou, ao contrário, à revolta demoníaca até a negação de Deus" (MELETÍNSKI, 2002, p. 85). Destarte, no Romantismo, demonização e Mal literário nem sempre confinam. Concebido nos quadros do individualismo nascente, o herói renascentista e romântico recusa um "Bem" coletivo, em nome de um sentimento pessoal; daí, muitas vezes, sua marca demoníaca para a sociedade, que, por sua vez, constituirá o *verdadeiro Mal* ou *força oponente* para o protagonista dessa narrativa.

Finalmente, o herói termina plenamente "caotizado" por ocasião da prosa realista, na qual se denuncia "uma redução do herói e do heroísmo, sob a influência do meio que se reflete nela" (MELETÍNSKI, 2002, p. 86). Nesse caso, o espaço de tensão entre Cosmo e Caos transfere-se para o interior do próprio herói. Segundo Meletínski (2002, p. 210), a "luta do cosmo contra o caos" transporta-se "para a profundeza da alma humana, dando origem ao 'subsolo' psicológico", como ocorre com as personagens de Dostoievski. Trata-se, conforme a visão do autor, de um encontro final das forças de ação narrativa nos sentimentos, pensamentos, gestos e ações da própria personagem. Nos passos abertos pelo realismo, assumindo as diferenças entre Eu e Outro e entre Bem e Mal como resultantes de um olhar ordenador, a literatura do século XX recusaria ao herói uma personalidade uniforme: "A plena deseroicização, a tendência à representação de um herói sem personalidade, vítima do alheamento, em parte devida à sua aproximação semi-heroica aos muitos arquétipos mitológicos que se transformam em máscaras descartáveis, é o que se sente na literatura moderna do século XX" (MELETÍNSKI, 2002, p. 86-87).

Uma expansão do Caos, nas formas narrativas, das fronteiras da cultura para o interior do próprio olhar ordenador do herói, corresponde a um igual avanço do Outro marginal sobre a cultura hegemônica no Ocidente. As poéticas inclusivas e pós-colonialistas do século XX perturbam as localizações discursivas do Cosmo e do Caos, como do Bem e do Mal. Com isso, é de se esperar que as forças narrativas de oposição se relativizem ou assumam formas

avessas às encontradas tradicionalmente nas narrativas do Ocidente, da mesma forma que se relativizaram ou se inverteram imagens antes atribuídas ao Caos e ao Mal. A questão da Alteridade não constitui, pois, apenas uma temática para o discurso literário; ela traz consigo novas formas de narrar e representar arquétipos fundamentais para a literatura ocidental.

### 1.3 Caos, Mal, Antagonista e Oponente

O eixo inicial e fundamental da oposição entre Cosmo e Caos, presente nos mitos de toda cultura, desdobra-se, como vimos pela evolução histórica da literatura ocidental, em formas variadas de representação do conflito entre os dois polos de todo relato, o da energia cosmicizadora e o das forças de caotização. Por isso Meletínski (2002, p. 126) define, como grupo arquetípico mais importante para a narrativa literária, assim como para a mítica, "os motivos da contraposição ativa entre o herói e certos representantes do mundo demônico". Para o autor, o destino dos arquétipos literários "está intimamente ligado ao alargamento da função do herói, com a gradativa estereotipização do enredo e a mudança de ênfase do modelo de mundo para a ação do entrecho" (MELETÍNSKI, 2002, p. 123).

Em qualquer caso, permanece o sentido comum e primordial de uma individualidade em combate pela defesa de seu próprio grupo humano, representado, em momentos e narrativas diferentes, pela tribo, pelo país, pela família, pela religião ou por outros valores ou instituições simbolicamente significativas para a cultura. A vitória do herói restitui a prosperidade, à maneira da vitória da primavera sobre o inverno, da colheita sobre a aridez, do sol e do calor da vida sobre a escuridão e a frialdade da morte, da religião sobre o paganismo, do bom indivíduo sobre o mau indivíduo, do "próprio" sobre o "alheio" e, no fim, do Cosmo sobre o Caos; em contrapartida, sua derrota significa a derrota de um valor, a perda de um bem necessário e, consequentemente, o mergulho da Ordem desejada no domínio temido do Caos. Em todos esses casos, Meletínski (2002, p. 128) identifica, portanto, a mesma bifurcação de vetores de forças, que correspondem literariamente a dois motivos possíveis: "a luta contra os inimigos e os monstros [...], enquanto defesa e salvação dos 'seus' por parte do herói, para os quais são conseguidas benesses (valores) e, pelo lado oposto, a queda passiva do próprio herói em poder do dêmon e seu resgate". São sempre duas energias se confrontando, com possibilidades de vitória para os dois lados.

Na narrativa literária, todas as personagens podem então ser caracterizadas conforme seu posicionamento em um ou outro lado do eixo de oposições: "A lei básica consiste no fato de que o matiz positivo ou negativo das ações das personagens não é determinado

propriamente por sua atitude em relação ao herói, mas por seu posicionamento ao lado do cosmos ou do caos" (MELETÍNSKI, 2002, p. 113-114). No caso da epopeia, facilmente se identificam os antagonistas do herói com os demônios e monstros mitológicos, com os inimigos de outras tribos ou com os traidores internos, que lutam em cumplicidade com os monstros ou os estrangeiros: "Assim, o herói na literatura tradicional encontra-se na situação de opor-se às forças inimigas e de lutar contra elas, sendo que algumas personagens o ajudam e outras lhe criam obstáculos" (MELETÍNSKI, 2002, p. 116).

Retomando, contudo, o que já mostramos acima na evolução histórica das formas literárias, é preciso lembrar que, conforme os relatos primordiais evoluem para os contos populares e o gênero romanesco, a personalidade do herói se fortalece como centro do enredo e acaba definindo a caracterização das demais personagens:

> No mito heroico desenvolvido, no conto maravilhoso ou no romance de cavalaria, onde ocorrem paralelamente a personalização e a emancipação cada vez maiores do herói e a formação dos seus traços arquetípicos característicos, esboça-se nitidamente uma tendência para a "centralização" da narrativa no herói, sendo que as personagens se dividem claramente em suas coadjuvantes ou suas antagonistas. (MELETÍNSKI, 2002, p. 114)

O autor acrescenta que dois fatores contribuem especialmente para essa personalização do herói (MELETÍNSKI, 2002, p. 115). Primeiro, o desvio da rivalidade com o estrangeiro e o "alheio" para a luta contra indivíduos de sua própria comunidade, o que retira, em parte, dos atributos do herói, a delegação para representar, em seus atos, uma vontade coletiva. Certamente, não podemos desconsiderar o fato de que, de uma maneira ou de outra, o herói de uma cultura está sempre a simbolizar os anseios coletivos dessa cultura, e mesmo um herói romântico, se luta individualmente contra inimigos interiores à sua comunidade, é porque esta comunidade – agora burguesa – aspira a uma força individualista e recusa as forças coibidoras de seu próprio meio social. Em segundo lugar, também é sinal da personalização do herói a mudança de seu *status* social como coroamento de suas ações; neste caso, o bem desejado e conquistado pelo herói reverte em benefícios para sua própria pessoa e não mais – pelo menos de forma direta – para toda a comunidade.

Na crítica e análise literárias, especialmente as de fundo formalista e estruturalista, as forças do Caos são representadas por funções narrativas e níveis actanciais.

Vladimir Propp (2000), que estudou o conto maravilhoso, estabeleceu, para o enredo do gênero, sete atores, que ele designou como "esferas de ação": o herói, o agressor, o doador, o auxiliar, a princesa, o mandatário e o falso herói. Os que representam mais diretamente as forças do Caos são o agressor e o falso herói, que pretende prejudicar o herói usurpando-lhe o

lugar. As funções correspondentes à esfera do agressor nos contos analisados por Propp são: a malfeitoria ou o mal cometido contra o herói ou seu meio e que dá ensejo à aventura (função de número 8, no esquema de Propp); o combate e as outras formas de luta contra o herói (função 16); e a perseguição final (função 21). O falso herói compartilha com o herói as funções da partida para a demanda e da reação às exigências do doador, sempre, contudo, de forma negativa, e só possui como função específica as pretensões mentirosas (função 24) (PROPP, 2000, p. 127-128).

Propp repara que as esferas de ação podem ser distribuídas entre as personagens de três formas diferentes: 1) uma esfera de ação inteira pode ser representada por uma única personagem; 2) uma personagem ocupa várias esferas de ação; 3) uma esfera de ação divide-se entre várias personagens (PROPP, 2000, p. 129-130).

Repare-se que, no caso da esfera de ação do agressor, se existir a coincidência entre o ator e a personagem, teremos então o que se convencionou chamar de "vilão", isto é, um antagonista encarnado como personagem e, neste caso, onde se concentram materialmente as forças de desorganização do Caos. Se uma personagem ocupa a esfera de ação do agressor, mas também uma esfera de ação posicionada no polo da Ordem e do Cosmo, trata-se de uma personagem ambígua, que em geral avaliamos como portadora de boas e más ações. Por outro lado, se é o herói a assumir, vez ou outra, a função de agressor, estaremos diante daqueles exemplos, citados por Meletínski, de heróis cujo conflito entre Caos e Ordem se abismaram no fundo da própria alma, como alguns heróis do Romantismo "mal do século". Finalmente, se as forças do Caos se dissipam entre muitas personagens ou, principalmente, entre eventos que assumem a função de atores, aproximamo-nos do que Etienne Souriau (1993) vai caracterizar como natureza "atmosférica e macrocósmica" da força caótica ou função antagonista.

Como Propp fez com o conto maravilhoso russo, Souriau também procurou definir papéis ou atores narrativos, desta vez para o texto dramático. O autor denominou cada papel implicado no enredo de "função dramatúrgica", definindo-a como o "*trabalho em situação* de um personagem: seu papel próprio enquanto força num sistema de forças" (SOURIAU, 1993, p. 52, grifo do autor). As seis forças dramatúrgicas estabelecidas por Souriau equivalem, em certa medida, às esferas de ação proppianas. Para designá-las, o autor utilizou uma simbologia astrológica e zodiacal. Como o sistema proppiano, o conjunto de forças dramatúrgicas de Souriau não se confunde com as personagens; estas podem, a cada episódio do enredo, assumir uma ou outra força, conforme seu *status* narrativo naquele momento da trama:

> Não se trata, em absoluto, de designação ou caracterização de personagens, mas apenas de funções, que são, para esses personagens, como que uma "signatura" atual e provisória. Conforme as revoluções do céu dramático, ora um personagem, ora outro, pode estar sob o ascendente desse Astro, dessa força dramatúrgica, e depois ser abandonado pelo astro para receber influência de outro signo. Estes são, na verdade e tão-somente, os fatores de força de um conjunto que aparecerá então sob a forma de tema de horóscopo, dando *o estado do Céu dramático em determinado momento*. (SOURIAU, 1993, p. 60, grifo do autor)

Assim, cada força dramatúrgica será simbolizada por um signo astrológico e a combinação dessas forças em determinado momento do enredo será metaforizada pelo posicionamento de astros num "céu dramático".

A primeira força dramatúrgica, simbolizada pelo ímpeto de Leão, é a força temática, assim explicada pelo autor: "Toda situação temática é gerada por uma força orientada, força esta da qual um dos personagens é sede ou presa, como quiserem. Ela reside nele. Ele a encarna, ela o impele, ele arde nela, e através dele ela galvaniza e orienta dinamicamente todo o microcosmo teatral." Ela é o foco em torno do qual giram as demais forças dramatúrgicas, "é ela que esboça e situa nele esse microcosmo, seu centro estelar". A força temática é "uma tendência ou, se preferirmos, uma paixão, mas no sentido em que a paixão é eminentemente dinâmica e tendencial, pouco importa que seja o amor, a ambição, a honra". Uma personagem está sob a signatura do Leão quando, "em determinada situação, encarna, representa e põe em jogo a força que gera toda a tensão dramática presente". Souriau avisa que a força temática não é, necessariamente, o herói do drama ou o protagonista, a personagem "simpática" ao leitor ou o "caráter dominante" da trama, pois, como já foi dito aqui, qualquer personagem, dependendo do conflito episódico, pode encarnar, tanto esta, como outras funções dramatúrgicas (SOURIAU, 1993, p. 61-62). Veremos, no entanto, que, para analisar o combate entre os dois polos da narrativa, Cosmo e Caos, precisamos estabelecer a força temática, no início da análise, do ponto de vista daquela personagem que vai conduzir o enredo em torno de si; caso contrário, não conseguiremos um ponto de apoio a partir do qual averiguar os movimentos das forças antagonistas no percurso da narrativa.

A segunda força dramatúrgica é o Representante do Valor, o bem cobiçado pela Força Temática, que Souriau representa com o signo do Sol, avisando que este bem desejado não precisa necessariamente estar "investido em algum personagem do microcosmo teatral", mas pode apresentar-se "dissipado ou esvanecido" (SOURIAU, 1993, p. 62-63).

A terceira força é a da Terra, o Astro Receptor, que simboliza o Obtentor do Bem desejado pela Força Temática. Conforme o destinatário escolhido, Leão pode desejar o Sol para si ou para outro.

Souriau defende que não existe drama se a tendência inicial de uma vontade não se choca com algum obstáculo. "A força da tendência só é dramatúrgica quando encontra resistência", argumenta. A resistência, que num enredo mítico é exercida pela força do caos, no drama literário está caracterizada pelo papel do Oponente, representado na tipologia de Souriau por Marte, "o astro gerador de lutas e conflitos" (SOURIAU, 1993, p. 68). É ela, portanto, a função específica que coordena o que arquetipicamente se define como a ação do Caos no relato mítico ou literário e vai constituir, assim, o principal elemento de análise desta pesquisa.

Também a força antagônica "pode permanecer mais ou menos cósmica; ou só ter investimentos físicos" (SOURIAU, 1993, p. 67). Souriau, na verdade, afirma que "o papel do Oponente pode ser desdobrado ou dividido em três": 1) a forma humana; 2) as "ciladas" e os "dilemas"; ou 3) uma "multidão de oponentes" que só exige de cada um deles "uma força pouco intensa". O autor acrescenta, no entanto, que, "sob certos aspectos, a função, ao se dispersar e se dividir assim, perde um pouco de vigor e se adelgaça. Mas pode ganhar em força aritmética o que perde em unidade dinâmica" (SOURIAU, 1993, p. 70).

Embora este estudo se concentre na ação do Oponente sobre o enredo, é importante conhecer as outras forças dramatúrgicas expostas por Souriau, pois elas podem constituir, no ato da análise, valiosos instrumentos para entender os caminhos percorridos e os modos de agir das forças caotizantes e antagonistas. Assim, a quinta força dramatúrgica, simbolizada pela Balança, é o Árbitro da Situação ou Atribuidor do Bem desejado, cuja função narrativa é a do "investimento". É uma força que, como lembra Souriau, "assume seu maior valor dramatúrgico em suas relações com a oposição dinâmica de Leão e de Marte, da tendência-chave e da força que se lhe opõe", quando, então, "sua função de atribuidor se torna essencialmente arbitral" (SOURIAU, 1993, p. 71-72). É ela, portanto, que vai decidir sobre a vitória de um ou de outro polo do conflito, o que pode denunciar, por exemplo, de que tipo é o Mal que opera em determinado enredo e que poder lhe pode conferir a vitória ou, ao contrário, lhe falta e o conduz, assim, à derrota e à domesticação pelas forças de Ordem. Muito pode dizer sobre o enredo esta força, conforme os sujeitos ou objetos que a encarnam. "Muitas vezes é tão-só o acaso, o destino, a fatalidade, o imprevisto, Deus ou os deuses, quem decide atribuir ou recusar à paixão aquilo que ela deseja", exemplifica Souriau (1993, p. 73). "Às vezes o objeto, indiferente, é para ser tomado e não recebido", o que assegura a vitória ao mais forte ou ao mais esperto. Finalmente, devemos levar em conta que "o homem forte é ao mesmo tempo aquele que deseja, atribui e recebe", uma vez que ele mesmo "se atribui o bem

cobiçado por outro." Estamos, neste caso, diante daquela típica história do herói todo-poderoso, contra o qual pouco podem as forças caóticas.

Finalmente, a Lua simboliza a sexta força dramatúrgica, de Espelho de Força ou Adjutor, "o papel de cointeressado, cúmplice ou auxílio e salvador, que age no mesmo sentido que uma das forças dramáticas já apresentadas e que a reforça no microcosmo". Desse modo, a força da Lua aparece sempre relacionada com uma das outras forças e "é preciso especificar de qual personagem funcional é o cúmplice ou adjutor" (SOURIAU, 1993, p. 73), pois "todas as funções dramáticas são efetivamente suscetíveis de duplicação, todos os personagens que as encarnam são suscetíveis de encontrar, no universo cênico, um adjutor dinâmico" (SOURIAU, 1993, p. 77). No caso desta pesquisa, interessam especialmente os papéis de adjutores do Oponente, que serão, portanto, também representantes, na trama, das forças antagonistas e de caotização.

Guy Michaud (1957, p. 200) acrescenta uma sétima força ao sistema de Souriau, que também nos interessa sobremaneira: a do Traidor, representado pelo signo de Saturno. Conforme Michaud, o Traidor pode se confundir com qualquer outra força, mas mais frequentemente aparece na personagem do Oponente.

À semelhança de Propp, Souriau (1993, p. 65) também comenta as diferentes maneiras de distribuir as forças dramatúrgicas pelas personagens da trama. "Concentrar num mesmo personagem duas funções dramatúrgicas distintas é muitas vezes um poderoso dispositivo dramático", considera, argumentando, porém, que também acontece de ser bom dispositivo dramático "investir em dois personagens distintos duas funções que estamos acostumados a ver reunidas." Por outro lado, para ele, pelo menos no que respeita ao gênero dramático, "só há dramaturgia integral, intensiva, quando o obstáculo é uma força viva, humana, encarnada num personagem do microcosmo", quando o papel do Oponente apresenta-se como "obstáculo ativo e voluntarioso", cujo tema mais evidente é o da rivalidade entre dois sujeitos: "Ele tem as vantagens e os inconvenientes da simetria e da homogeneidade: coloca em Marte uma força análoga à que existe em Leão. O ambicioso tem diante de si outro ambicioso, que deseja o mesmo bem." Por outro lado, o crítico observa que pode também "ser engenhoso, para fazer-nos sentir melhor as forças antagônicas em todo o seu valor humano, levar-nos a simpatizar, pelo menos momentaneamente e até certo ponto, com uma e outra das forças antagônicas" (SOURIAU, 1993, p. 68).

Buscando maior abstração dos modelos de Propp e Souriau, o semiólogo A. J. Greimas (1973) propõe também um esquema concebido a partir de forças agentes, que ele denominou "funções actanciais" ou "actantes". Como para Souriau, os actantes de Greimas

são em número de seis e correspondem, com algumas ressalvas, às seis forças dramáticas do crítico teatral. As seis funções dividem-se, contudo, em três eixos sintático-semânticos: no eixo do desejo e do querer, um *Sujeito* quer e busca um *Objeto* (equivalentes à Força Temática e ao Bem desejado de Souriau); no eixo do saber ou da comunicação combina-se um *Destinador* a um *Destinatário*, que fazem o Sujeito agir e sancionam o resultado de seu desempenho, atribuindo o Bem (correlacionam-se com os papéis respectivos de Atribuidor e Receptor em Souriau); finalmente, no eixo do poder, duas forças são definidas a partir de sua colaboração ou sua oposição à vontade do Sujeito, respectivamente o *Adjuvante* e o *Oponente* (o Adjutor e o também Oponente de Souriau); a primeira força age, portanto, "no sentido do desejo, ou facilitando sua comunicação" enquanto a função do Oponente é "criar obstáculos, opondo-se quer à realização do desejo, quer à comunicação do objeto" (GREIMAS, 1973, p. 233).

Para Greimas, no eixo do poder encontram-se forças que parecem ter um papel secundário no esquema actancial:

> Brincando um pouco com as palavras, poderíamos dizer, pensando na forma participial pela qual os designamos, que se trata aí de "participantes" circunstanciais, e não de verdadeiros atuantes[3] do espetáculo. Os particípios não são, de fato, senão adjetivos, que determinam os substantivos na mesma medida que os advérbios determinam os verbos. [...] Na medida em que as funções são consideradas como constitutivas dos atuantes, não vemos razão em não admitir que as categorias aspectuais possam se constituir em *circunstantes*, que seriam formulações hipotáticas do atuante-sujeito. Na manifestação mítica, que nos preocupa, entendemos que o adjuvante e o oponente não são senão projeções da vontade de agir e resistências imaginárias do próprio sujeito, julgadas benéficas ou maléficas em relação ao seu desejo. (GREIMAS, 1973, p. 234-235, grifo do autor)

É, pois, porque Greimas constitui seus papéis actanciais a partir de um imperativo do *fazer*, isto é, da ação, e não do sujeito, que, para ele, o "outro" será definido circunstancialmente a partir da ação do sujeito. Se pensarmos que o Caos só é definido a partir de uma delimitação da Ordem e a periferia só se constrói com referência a um centro, entendemos porque o Oponente aparece como circunstancial e móvel. Além disso, Greimas dirige-se já para a ação constituída do relato, define um sistema de leitura semiótica para um signo constituído. No caso do relato, devemos lembrar que aí a ação e seu agente são *representações* literárias, investiduras de forças culturais, papéis funcionais no interior de um mito constituído. Daí os polos opositores do Cosmo e do Caos aparecerem, neste sistema, antes como atributos do que como agentes da trama.

[3] Na tradução do texto de Greimas que utilizamos para este trabalho o termo "actante" está traduzido como "atuante" e o termo "actancial", como "atuancial".

Por outro lado, precisamos também considerar que, se Greimas caracteriza o Oponente como circunstancial, é porque sua tipologia parte de uma base linguística para ser um método a aplicar-se ao texto de um modo genérico, e deve servir, indistintamente, de elemento de análise, tanto para um ensaio filosófico, quanto para um relato jornalístico, um poema ou uma narrativa ficcional. Entretanto, devemos lembrar, com Souriau, que para esta última, fundada no eixo arquetípico da oposição entre Ordem e Caos, o Oponente goza de natureza essencial na estrutura textual, assim como o sujeito (o herói) e o objeto (o bem desejado e necessário para o estabelecimento ou a manutenção da Ordem). Por isso Souriau é levado a afirmar que "uma boa situação dramática sempre se estrutura sobre o eixo do grande antagonismo dinâmico Leão, Marte", mediada pelo papel do árbitro ou atribuidor e em cujos polos se posicionam as funções do Bem desejado e do Receptor (SOURIAU, 1993, p. 78), o que pode ser tomado como esquema essencial para a tipologia deste autor.

Se o núcleo da narrativa é uma tensão entre duas forças contrárias, é apropriado considerar, com Meletínski, que o embate entre Cosmo e Caos é o arquétipo primicial de todo mito e narrativa.

Como a personagem é o condutor de forças, e o protagonista é o condutor da força cosmicizante – ou temática, na terminologia de Souriau – cumpre partir dela para analisar o Mal na narrativa, entendendo-o, então, como aquelas forças que, contra o(s) protagonista(s), agem para a manutenção ou instalação do Caos. "O mal é qualquer obstáculo que impede um ser de alcançar a perfeição" (JEHA, 2007b, p. 13), é a frustração do desejo de um indivíduo. Desse modo, na narrativa, o Mal é expresso pela ação daquela actância que a narratologia define por Oponente. Esta será, então, nossa primeira abordagem, na análise do *corpus* desta pesquisa, mas não a única.

Uma segunda abordagem partirá das formas antropologicamente associadas ao Mal na história da cultura ocidental e buscará analisá-lo na narrativa a partir da crítica do imaginário. A esta abordagem chamamos de uma "semântica do Mal", em oposição à primeira, que constitui mais apropriadamente uma "sintaxe do Mal" na narrativa.

Nos capítulos que seguem (2 e 3), buscaremos analisar, portanto, as obras *Maíra* e *Utopia selvagem*, de Darcy ribeiro, mostrando as forças caóticas que se opõem ao trajeto dos protagonistas (sintaxe do Mal), reservando a segunda etapa desta parte da pesquisa, situada nos capítulos 4 e 5, para abordar mais detalhadamente o Mal na crítica do imaginário e nos romances amazônicos do autor (semântica do Mal).

# 2 AS FORÇAS OPONENTES EM *MAÍRA*

> Os melhores dentre os nossos jovens e donzelas tinham partido com os homens brancos para vaguearem pelos caminhos e os rios em lugares distantes.

*Maíra*, publicado em 1976, conta a história dos mairuns, nação indígena fictícia, cuja tribo se localizaria ao norte de Mato Grosso, em plena floresta amazônica. A cultura dos mairuns é apresentada por meio do mito de seus heróis fundadores, os irmãos gêmeos Maíra e Micura, principais heróis civilizadores das mitologias indígenas tupinambás. O mito é recuperado, por sua vez, a partir de dois eventos que ocorrem simultaneamente: a morte do chefe mairum, Anacã, e o retorno à tribo do seu legítimo sucessor, Isaías, que saiu da aldeia para se ordenar padre católico e retorna sem a ordenação, bem como descrente de sua missão de chefe mairum. Com ele, vem Alma, moça que se cansou da vida na cidade e quer ser missionária religiosa entre os índios. Recusada pela Ordem das freiras missionárias, Alma passa a viver na aldeia, como mirixorã, espécie de prostituta sagrada da cultura mairum, até engravidar e ser encontrada morta, com os fetos igualmente mortos ao seu lado. Isaías, por sua vez, não consegue assumir o posto de tuxaua e torna-se xamã. Seu posto é assumido pelo sobrinho, Jaguar.

Dividido em quatro partes nomeadas com termos da liturgia católica – "Antífona", "Homilia", "Canon" e "Corpus" – o romance começa *in media res*, pela apresentação do cadáver de Alma, que dá início à investigação policial do delegado Nonato e ensejo à narração da história da moça e de seu companheiro de viagem, Isaías. Outros personagens importantes na trama são Juca, o mestiço, filho de branco com uma índia mairum, e Xisto, o pregador escatológico de Vila Corrutela, cidadezinha próxima à aldeia. Juca é morto em confronto, no trabalho de mapear as terras limítrofes às áreas indígenas e missionárias para um senador e Nonato não obtém respostas definitivas para sua investigação e conclui que

provavelmente Alma morreu em função de complicações de parto em ambiente hostil. O livro encerra com um capítulo babilônico ("Indez"), reunindo todas as vozes e personagens citados do romance, numa algaravia apocalíptica.

Ao narrar o confronto entre as culturas do civilizador e do autóctone, no centro do país, Darcy Ribeiro escreve um romance sobre os problemas da Alteridade e, consequentemente, sobre a natureza e o caráter do Mal, o que, para nós, constituiria, assim, o primeiro tema que emerge do *Maíra*, bem como, sob outras formas, também de *Utopia selvagem*, romance que analisaremos no capítulo seguinte.

Embora seja difícil estabelecer um protagonista para a fábula de *Maíra*, cujo enredo se multiplica em tantas narrativas entrecruzadas, é possível afirmar que o ponto concêntrico da trama é a estória de Isaías, protagonização que pode ser inferida de testemunho do próprio Darcy Ribeiro, ao informar que o romance *Maíra* é "a história verdadeira de Tiago Kegum Apoboreu, índio bororo que os salesianos quiseram ordenar" (RIBEIRO, 2001, p. 21). Apoboreu, que os salesianos batizaram Tiago Marques, "fora levado a Roma para ser apresentado ao Papa e exibido como exemplo de uma conversão bem sucedida de um índio brasileiro, fato extremamente raro desde o tempo de Nóbrega e Anchieta", comenta Gomes (2000, p. 93). "No entanto, ao voltar para visitar seu povo, o Bororo se deu conta de sua condição étnica, renegou de imediato todo seu aprendizado religioso e civilizacional e voltou a ser índio. Tanto no caso verdadeiro quanto no ficcional essa readaptação se faz dolorosa e complicada, tanto para o índio quanto para sua sociedade."

É relativamente fácil fixar a personagem protagonista de uma narrativa. Souriau (1993, p. 66) informa que "o personagem de cujo ponto de vista nos pedem para viver a situação é também, frequentemente, um personagem 'simpático' [...], sobre quem a ênfase de protagonista é colocada ao mesmo tempo por nosso interesse, nossa afeição especial e pelo intrínseco da situação". Entretanto, analisar as relações funcionais entre o protagonista e seus oponentes pode envolver maior grau de dificuldade, quando se trata do romance moderno e contemporâneo. Donaldo Schüller comenta:

> Não é difícil determinar actantes na epopeia medieval em que as esferas do vício e da virtude, do vilão e do herói comparecem claramente determinados. Mas o romance nasce precisamente no colapso da Idade Média, na ruína actancial. A personagem romanesca levanta-se em conflito com as forças que a oprimem. Os valores que impelem Dom Quixote não o determinam de cima, ele os quer num mundo que não os abriga mais. Subjetivas são as forças que deflagram a guerra do herói contra tudo e contra todos. (SCHÜLLER, 1989, p. 41)

Já pudemos perceber, pelos estudos de Meletínski, como o avanço do Caos à personalidade do herói relativizou as relações entre o herói e as forças oponentes na narrativa. Por isso, desde as suas origens, no romance "a relação da personagem com o modelo actancial é complexa e matizada" e "requer atenção para que a peculiaridade do romance não fique obscurecida". Falta, ao protagonista do romance moderno, "a fixidez observada no conto popular e na epopeia medieval", cujo herói apresenta objetivos e métodos claros (SCHÜLER, 1989, p. 42-46).

É o que parece ocorrer com nosso *corpus*. Quando se trata de ficcionalizar a Alteridade, como o faz Darcy Ribeiro, as fronteiras entre Eu e Outro, Cosmo e Caos, Bem e Mal, herói e vilão, se tornam mais fluidas. Especialmente no *Maíra*, todo o texto é elaborado com uma variedade de vozes e focalizações que impede, a todo momento, que o discurso se fixe. Em função disso, como percebe Antonio Candido, o narrador "é capaz de ver tanto como índio quanto como branco". Na verdade, "a multiplicidade dos pontos de vista permite a Darcy Ribeiro desdobrar o universo do seu livro em três setores que se interpenetram: o do índio, o do branco, o dos seres sobrenaturais, que parecem participar efetivamente das ações e do destino de cada um" (CANDIDO, 2001, p. 383).

A estrutura dos capítulos e a mudança de vozes de um a outro ou, às vezes, até no interior de um mesmo capítulo é um dos recursos utilizados pelo autor para a pluralização das vozes. Após a fala de um narrador, dá-se voz a outro ou a uma diferente focalização, em geral a uma personagem que foi reificada pela voz ou focalização anterior. Falam, como narradores diretos ou, na maioria das vezes, pelo discurso indireto livre, Isaías, Alma, o investigador Nonato, Juca, Teidju, Jaguar. Surgem como contadores de suas próprias histórias ou da história dos outros, reificados ou reificando. Um capítulo também se espelha em outro, que parece, à primeira vista, realmente "outro", diverso, mas guarda, num centro, um *verme* sobrado da decomposição do anterior, ou, ao contrário, o *germe* de algo que vai crescer e desenvolver-se no seguinte, como a centelha do *yin* oculta no *yang* e vice-versa. Dessa forma, na sucessão dos capítulos "A morta", "Anacã", "Isaías", "Juca", "Ñandeiara", "Alma", por exemplo, o segundo capítulo desenvolve o tema da morte aos olhos do tuxaua mairum depois da morte de Alma ser friamente anunciada pelos delegados de policia; Isaías revela-se, pelo discurso autodiegético, o oposto do esperado Avá que Anacã anunciou no segundo capítulo; "Juca", dentre outras coisas, fala como o mestiço "viril" que Isaías não consegue ser; no capítulo seguinte, a morte de Anacã, que no anterior deu a Juca o ensejo de voltar, afirma-se, na verdade, como onipresença na tribo; no último, Alma recusa seu meio, em oposição à sagração dos novos mairuns e a alegria das festas tribais do capítulo anterior, que, aliás,

encerra com a aparição da mirixorã Tuim. E assim por diante, os capítulos vão surgindo, um do outro, refletindo-se ou opondo-se, para permitir a multiplicidade de ângulos de visão sobre os fatos. Há, portanto, uma multiplicidade de olhares que relativiza, a todo instante, a localização do quadro actancial. Para despolarizar os discursos e evitar a afirmação de um sujeito absoluto na narração de *Maíra*, Darcy Ribeiro fez uso de uma multiplicidade de recursos de enunciação.

Vimos que, se o Mal narrativo, sintaticamente falando, aparece na actância do Oponente, é preciso, antes de identificá-lo, estabelecer uma jornada para o "herói" ou protagonista do relato. Para dar conta dessa exigência, foi preciso construir um quadro ligando capítulos dispersos, de maneira a traçar, ainda que algo artificialmente, as jornadas "pessoais" das personagens do *Maíra*.

Tomando, com Genette, *voz* como a "ação verbal" de um sujeito narrativo (GENETTE, 1995, p. 212) e *modo* como a "distância" e "perspectiva" da narração, "segundo um ou outro ponto de vista" (GENETTE, 1995, p. 160), o quadro abaixo foi elaborado de maneira a localizar, para cada capítulo do livro, a força temática central predominante, a partir dos mecanismos de vocalização e focalização instituídos pelo narrador. Dessa maneira, se o segundo capítulo narra a morte de Anacã sob o olhar dos mairuns, que só retorna três capítulos à frente, o capítulo seguinte vai iniciar a jornada de Isaías, retomada seis capítulos adiante, e assim sucessivamente, também com as demais personagens do romance. Vejamos, então, como se desenham as jornadas das personagens na estrutura do romance:

| **CAPÍTULOS** | | **FORÇA TEMÁTICA (Vocalização e focalização)** | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Isaías | Alma | Mairuns | Deuses | Nonato | Juca | Xisto | Teidju | Padres | Outros |
| Antífona | A Morta | | | | | | | | | | Delegados |
| | Anacã* | | | X | | | | | | | Anacã |
| | Isaías | X | | | | | | | | | |
| | Juca | | | | | | X | | | | |
| | Ñandeiara | | | X | | | | | | | |
| | Alma | | X | | | | | | | | |
| | Nonato | | | | | X | | | | | |
| | Javari | | | X | | | | | | | |
| | Avá | X | | | | | | | | | |
| | Xisto | | | | | | | X | | | |
| | Sucuridjuredá | | | X | | | | | | | |
| | Serviço | | X | | | | | | | | |
| | Inquérito | | | | | X | | | | | |
| | Jurupari | | | X | | | | | | | |
| | Retorno | X | | | | | | | | | |
| | Quinzim | | | | | | X* | | | | Quinzim |
| | Manon | | | X | | | | | | | |
| Homilia | A Comida | X | X | | | | | | | | |
| | Mairahú | | | | X | | | | | | |
| | O Beiço | X | X | | | | | | | | |
| | Regatão | | | | | | X | | | | |
| | Maíra | | | | X | | | | | | |

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | A Boca | X | X | | | | | | | | |
| | Missa | | | | | | | | | X | |
| | Mairaíra | | | | X | | | | | | |
| | A Língua | X | X | | | | | | | | |
| | Encontro | | | | | X | | | | | |
| | Maíra-Poxĩ | | | | X | | | | | | |
| | A Goela | X | X | | | | | | | | |
| | Verbo | | | | | | | X | | | |
| | Maíra-Monan | | | | X | | | | | | |
| | O Goto | X | X | | | | | | | | |
| | Egosum | | | | | | | | | | Metanarrador |
| | Maíra e Micura | | | | X | | | | | | |
| | O Bucho | X | X | | | | | | | | |
| | Exumação | | | | | X | | | | | |
| | Tuxauarã | | | X | | | | | | | |
| | O Vômito | X | X | | | | | | | | |
| Canon | Coracipor | X | | | | | | | | | |
| | O Mundo Alheio | X | X | X | | | | | | | |
| | As Minhas Águas | X | X | X | | | | | | | |
| | Maíra: Remui | | | X | X | | | | | | Remui |
| | Potranca | | | | | | | X | | | |
| | O Sangue e o Leite | X | X | X | | | | | | | |
| | Maíra: Teidju | | | | X | | | | X | | |
| | A Semente de Aroe | X | X | X | | | | | | | |
| | Latiterra | | | | | | X | | | | |
| | Maíra: Jaguar | | | | X | | | | | | Jaguar |
| | O Cuspe e a Pecúnia | X | X | | | | | | | | |
| | A Mirixorã e o Sariguê | X | X | | | | | | | | |
| | Maíra: Avá | | | | X | | | | | | |
| | Incúria | | | | | X | | | | | |
| | Esse Osso | X | X | | | | | | | | |
| | Micura: Canindejub | | | | X | | | | | | |
| | Armagedon | | | | | | | X | | | |
| Corpus | Mosaingar | | X | | | | | | | | |
| | Mairañeẽ | | | | X | | | | | | |
| | Pastoral | | | | | | | | | | Bob |
| | Os Semens do Espírito | X | | | | | | | X | | |
| | Hẽ muhere té | | X | | | | | | | | |
| | Avaeté | X | | | | | | | | | |
| | Os Brabos | | | | | | | | | | Elias |
| | Otxicom | | | X | | | | | | | |
| | Kyrie | | | | | | | | | X | |
| | Tuxauareté | | | X | | | | | | | |
| | Indez | | | | | | | | | | Multifocal |

* As notações entre parênteses indicam que a focalização é indireta, como através de diálogos em discurso direto.

Certamente o que se assinala no quadro é uma *predominância* vocal e focal em cada capítulo, pois a riqueza de variação de voz e focalização no discurso de *Maíra* impede a fixação absoluta em um só olhar. Isso se pode observar, de maneira mais evidente, naqueles capítulos em que interagem Isaías, Alma e os mairuns ou naqueles outros, em que os deuses Maíra e Micura descem aos corpos dos homens para sentir o mundo como eles ("Maíra: Remui"; "Maíra: Teidju"; "Maíra: Jaguar"; "Maíra: Avá"; "Micura: Canindejub"); mas também se verifica seguidamente no discurso do narrador, como em "Sucuridjuredá", em que, no encontro com a cobra, o olhar se alterna entre os caçadores e o animal, ou em "O Goto", em que, ao serem avistados por Alma e Isaías, os xaepẽs assumem então a focalização do capítulo.

De qualquer maneira, é possível estabelecer uma predominância vocal e focal para cada capítulo, de maneira a proceder à análise que aqui se propõe.

Desse modo, propomos que, para uma leitura do Mal narrativo, se avalie a protagonização de *Maíra* como a justaposição de quatro jornadas "heroicas" – a de Isaías; a de Alma; a dos mairuns; e a dos deuses Maíra e Micura –, atentando para a maior permanência de voz e focalização sobre esses quatro elementos do romance, conforme o quadro acima, e apoiando-nos na semiótica da personagem proposta por Philippe Hamon (1977, p. 171), que, em seu clássico estudo sobre a personagem, defende que uma semiótica da narrativa precisa combinar, à noção de *posição*, a noção de *oposição*. Além disso, é preciso estabelecer critérios para distinguir o herói do vilão ou do falso herói, as personagens de boa e má índole, as forças paradigmáticas da ação narrativa, das forças que lhe fazem frente e oposição. Para tanto, como sugere Hamon (1977, p. 151-152), precisa-se recorrer a uma *sociologia* e uma *axiologia* dos investimentos de valores ideológicos nos enunciados, que variam conforme a época e a escola literária; e a uma *estilística*, que avalia as marcas de ênfase, focalização e modalização do enunciado, que acentuam as personagens e os actantes, posicionando-os sob determinadas perspectivas e hierarquias.

Hamon (1977, p. 154-165) estabelece sete critérios para hierarquizar as personagens e designar o herói ou protagonista de uma narrativa: 1) *qualificação diferencial*, ou a menor ou maior presença de "enunciados de ser" (REUTER, 1996, p. 57), que nomeiam e descrevem física, psicológica ou socialmente mais umas personagens que outras; 2) *distribuição diferencial*, ou frequência de aparição da personagem em pontos fundamentais do relato; 3) *autonomia diferencial*, ou modo e frequência com que uma personagem interage com outras ou que aparece isolada na narrativa com disposição para o monólogo, além de sua capacidade para movimentar-se no espaço; 4) *funcionalidade diferencial*, ou papel desempenhado na ação global do romance, como uma soma de predicados sustentados pela personagem e valorizados pela cultura; 5) *pré-designação convencional*, ou *status* da personagem com referência a um gênero literário; 6) *comentário explícito*, ou referências diretas do narrador à personagem como "herói" ou "protagonista" da narrativa; e 7) *redundância de marcas gramaticais*, como "metonímias narrativas", quando o espaço entra em acordo ou desacordo com sentimentos e pensamentos da personagem, ou descrições físicas, de roupas, da fraseologia, das motivações psicológicas etc.;

Os itens (1), (2) e (3) parecem justificáveis, para os protagonistas de *Maíra* aqui apontados, apenas a partir do quadro de voz e modo, que patenteia a frequência maior das quatro primeiras personagens do quadro sobre as demais.

Dentre as qualificações diferenciais, além da descrição física e psicológica, estão características como a presença de genealogia e antecedentes manifestos, com marcas ou cicatrizes nas personagens. Isaías e Alma são as personagens que mais apresentam analepses biográficas e "cicatrizes" psicológicas moldando sua identidade. No caso de Isaías, o epíteto de "Avá", que se pode tomar como sinônimo de herói, reforça sua natureza protagonista. Philippe Hamon nota que um herói pode ser definido pela participação num círculo familiar, manifesto por um título ostentado. Além disso, também é um "arauto" – "Le *héros* est toujours um *héraut*" (HAMON, 1977, p. 177, grifos do autor) –, aquele que sustenta e proclama os valores de um grupo ou uma sociedade. Isaías possui ambas as qualidades: membro do clã Jaguar, dos tuxauas mairuns, o Avá é representante máximo do povo retratado na narrativa de Darcy Ribeiro.

Com relação à distribuição referencial, Hamon (1977, p. 161) sintetiza-a bem ao afirmar que o herói é a personagem que tem a última palavra numa narrativa, é aquele que abre e fecha o relato. Mais uma vez, aqui, cabem Alma e Isaías como protagonistas. A narrativa abre com a morte de Alma e se desdobra como uma demanda por respostas, jornada trilhada ao lado de Isaías, como a de um par amoroso que não se realiza.

Com relação à autonomia, notemos que Alma e Isaías são as personagens com mais aparições isoladas e monólogos psicológicos e empreendem, ambos, um deslocamento pelo espaço, que se modifica, na narrativa, em obediência à mobilidade dessas personagens.

Se não há comentários explícitos do narrador sobre a protagonização, eles podem ser igualmente deduzidos de algumas afirmações, no romance ou fora dele. Se tomarmos o capítulo "Egosum" como a manifestação de um metanarrador, em que um autor se lança para o interior do próprio livro, vemos, ali, que esse narrador fala de seu encontro com o Avá como uma possível inspiração para o romance (RIBEIRO, 2001, p. 204). Também faz muitas referências a Anacã, mas como essa personagem só aparece para morrer e dar ensejo aos ritos do povo mairum, não é difícil transferir, aqui, a protagonização do indivíduo para a coletividade. Alma, por sua vez, pode ser o próprio *alter ego* do autor migrante do mundo civilizado para o selvagem, sugerido por este trecho de "Egosum", em que o narrador usa a maiúscula como se fosse o nome da personagem: "Que dizer? Que calar, da golfada de amor? Corpo e Alma de tantas santanas que escorrem de meus recordos" (RIBEIRO, 2001, p. 206). Finalmente, o próprio Darcy Ribeiro referiu-se, certa vez, a *Maíra* como a história da "morte de um deus" (MARIA, 2001, p. 409), o que concederia *status* de protagonista a Maíra-Micura.

Com relação à protagonização dos deuses mairuns, é importante notar que uma das marcas do protagonista, segundo Hamon (1977, p. 164), são as narrativas *en abyme*, que multiplicam, semanticamente, a presença das personagens no romance. Nesse caso, a história de Maíra-Micura corre paralelamente à história dos mairuns, bem como às de Alma e Isaías, o que novamente aproxima as quatro personagens, como se faces espelhadas de uma única história multifacetada.

Talvez seja mais problemático encontrar, no romance, índices convencionais de pré-designação do herói, dada a multiplicidade de jornadas em cruzamento na trama, o que, de resto, não elimina os resultados dos outros cinco critérios. Nesse sentido, é importante lembrar a observação de Hamon (1977, p. 160) sobre a peculiaridade de "romances polifônicos", em que a focalização muda constantemente de personagens, podendo multiplicar o número de heróis.

Quanto à funcionalidade diferencial, esperamos ainda poder demonstrar, com a análise que segue, como as jornadas dos quatro "protagonistas" são centrais para a temática do romance, ou seja, uma narrativa do Mal e do Outro. Entretanto, já é possível antecipar que ela fortalece a protagonização do casal Isaías e Alma, mas também expande a função para o povo mairum e, consequentemente, para os deuses que o representam. O desejo orientado para um objeto como eixo condutor da narrativa (querer) e a atualização desse desejo em ações para obter uma resolução final são mais polarizados e desenvolvidos para essas personagens. A demanda de Alma, Isaías e dos mairuns (com seus deuses) pela harmonização de seus conflitos se sobrepõe a outras, mais secundárias, como a de Nonato pela investigação ou a de Juca pelo *status* no mundo capitalista. Aqui entra também a relação das personagens com seus oponentes: quanto mais problematizada a personagem e quanto maior o conflito gerado no seu entorno pela ação de forças de oposição, maior sua inclinação a protagonizar o romance. Essa problematização também é maior para as jornadas de Isaías, Alma e os mairuns, bem como para os deuses dos indígenas. Desse modo, embora Isaías e Alma possam ser identificados como os verdadeiros protagonistas individuais da trama, o povo mairum é uma espécie de personagem coletiva aparentemente central no romance, bem como o corpo de deuses que mantém essa coletividade. Por outro lado, os "inimigos" ou opositores desses "heróis" recebem igualmente, no discurso, voz e focalização, *status* narrativo semelhante ao dos protagonistas.

Para dar conta, portanto, dessa riqueza estrutural e lograr uma análise das forças oponentes nos romances, optamos por dividir o enredo de *Maíra* em quatro planos de "protagonização", segundo a voz ou a focalização manifesta nos capítulos do romance: Isaías;

Alma; o povo mairum; e Maíra-Micura. Tomando cada um destes elementos como uma força temática, procuraremos identificar as forças de oposição que se apresentam à jornada dessas personagens, para mostrar as diferentes figurações do Mal e do Caos envolvidas no enredo, cujo movimento dialético esperamos ainda demonstrar pelo discurso ambíguo da personagem Xisto.

Uma vez estabelecidos os protagonistas do romance, a análise se concentrará na identificação das forças que lhes fazem oposição, entendendo-as como figurações da ação do Mal ou Caos narrativo. Comentando Lotman, Hamon nota que o caráter, ou personagem, numa narrativa, é um paradigma de sua evolução, o "suporte das conservações e transformações da narrativa" (HAMON, 1977, p. 125). No caso do herói ou do protagonista, esse paradigma torna-se sustentáculo do mundo cosmicizado pelo relato. O sujeito da ação, numa narrativa, é uma força provida "de uma vontade e de um programa a realizar" (HAMON, 1977, p. 139). Seus oponentes, portanto, são as formas que assumem, nessa evolução, as forças de manutenção ou promoção do Caos.

Ainda que elaborados em domínios diferentes (conto maravilhoso, teatro, semiologia), os modelos de Propp, Souriau e Greimas, expostos no capítulo anterior, aproximam-se de modo sensível (HAMON, 1977, p. 138). Por isso, embora perseguindo, como princípio maior de análise, aquele de Meletínski, para quem todo mito e narrativa se fundamentam sobre o arquétipo primordial de Cosmo e Caos em conflito, não vemos problema em utilizar, aqui, para facilitar a exposição dos conceitos e de sua aparição no romance, o termo de Força Temática, de Souriau, para designar a demanda dos protagonistas do romance, e de Oponente para as forças caotizantes que levantam obstáculos ao impulso cosmicizador da força temática, de modo que, deste momento em diante, os termos se tornam co-referenciais e mutuamente substitutivos: de um lado o Cosmo, o Mesmo, o Bem, o protagonista, a Força Temática; de outro, o Caos, o Outro, o Mal, o antagonista, o Oponente.

### 2.1 Isaías: A civilização caotizante

Isaías é uma daquelas personagens modernas, apontadas por Meletínski, que interiorizam o conflito de Caos e Cosmo. Tendo crescido e se educado entre os brancos, na cultura que constitui o mundo exterior para os mairuns, isto é, o espaço profano e caótico, Isaías adquiriu as qualidades desse mundo demoníaco, pois ali foi educado para ser um sacerdote cristão, isto é, um agente da cosmicização ocidental. Sua origem mairum, por outro

lado, dificulta a consolidação da cultura exógena em sua personalidade, e o resultado é uma personagem em permanente crise de identidade, cujas noções de Bem e Mal se relativizaram.

Dessa maneira, as forças de oposição à jornada desse herói estão em sua própria identidade conflituosa, que o impede de avançar e realizar-se como indivíduo. A culpa de Isaías é "o pecado de não aceitar a si mesmo" (RIBEIRO, 2001, p. 43). Não se aceitar, nesse caso, não é apenas recusar uma identidade e uma cultura, mas recusar as duas por serem mutuamente denegadoras. Admitir a cultura branca ou a mairum como sua significa extinguir em sua identidade uma delas, o que ele não consegue fazer por sua dupla origem. A hesitação é, pois, o grande obstáculo ao avanço do herói:

> O que eu preciso, bem sei, é disposição para enfrentar a vida, para assumir meu papel, qualquer que seja. Afinal, ser mairum, ou brasileiro branco, preto, índio ou mestiço não tem importância nenhuma. O ruim em mim, o errado, está em não me esquecer disto, nem de dia, nem de noite. É ficar matutanto e sentindo e sofrendo por besteiras. Preciso encontrar na fé a confiança e a aceitação de minha estampa e de minha essência. (RIBEIRO, 2001, p. 42-43)

Em Isaías a ação é impedida pelo excesso de pensamento. "Reconheço que estou com complexo, obsessivo", diz o herói (RIBEIRO, 2001, p. 41). No pensamento, ao contrário do que ocorre no mundo material, duas coisas podem ocupar o mesmo espaço; mas, para se manifestar fisicamente uma delas, a outra tem que ceder e finar. A impossibilidade da escolha estaciona o indivíduo, cuja única existência passa a ser emocional: "Tudo que tenho são duas mãos inábeis e uma cabeça cheia de ladainhas. E este coração aflito que me sai pela boca" (RIBEIRO, 2001, p. 76).

É uma espécie de "complexo de Hamlet" o que acomete o Avá. Northrop Frye (1999, p. 110) chamou o *Hamlet* de Shakespeare de "a mais sufocante e claustrofóbica das peças", em razão de seu enredo repleto de "problemas insolúveis e perguntas irrespondíveis". O discurso de Isaías é também marcado por dúvidas e interrogações sem saída, que atormentam o herói e dificultam seu desempenho. Isaías e Hamlet compartilham outras condições e qualidades próprias da inação: "Hamlet é um estudante cujos poucos prazeres têm muita relação com sua vida espiritual. [...] Tem o mal da melancolia típico dos estudantes" (FRYE, 1999, p. 115). Como o herói shakespeareano, o *status* de Isaías é também o de estudante, de alguém que está sempre se preparando para uma maturidade que nunca chega, numa condição de "um eterno seminarista" (RIBEIRO, 2001, p. 127). Como Hamlet, Isaías também tem dificuldade para uma ação viril com relação às mulheres. Tácita e silenciosamente recusadas pelo Avá, Alma e Inimá atiram-se nos braços de Jaguar, verdadeiro representante da virilidade mairum no romance.

Isaías parece enfileirar aquela lista de heróis que, segundo Frye, descendem do protagonista shakespeareano e chegam à modernidade através do Romantismo. Para Frye (1999, p. 127), Hamlet "dramatiza a preocupação fundamental da era do romantismo, ou seja, o conflito entre a consciência e a ação, a consciência como um recuo diante da ação, que poderia conduzir à vacuidade, mas que, por outro lado, era a única coisa que poderia impedir que a ação se tornasse completamente insensata". Por isso, o autor conclui que, "se Hamlet não existisse, talvez nem tivéssemos tido o movimento romântico ou as obras de Dostoiévski, Nietzsche e Kierkegaard, que a seguem e reelaboram a situação hamletiana em rumos que vão progressivamente se aproximando de nós".

Como Hamlet, o protagonista de *Maíra* percebe a condição denegadora e destruidora de toda ação. "O remédio mais comum contra a claustrofobia da consciência é a ação, embora a ação humana seja muitas vezes destrutiva ou assassina", observa Frye (1999, p. 127). "Mas a consciência é também uma espécie de princípio da morte, uma fuga da ação que mata a própria ação, antes que possa ter tempo de matar uma outra coisa." Assim, a saída seria entregar-se ao viver sem reflexão e, logo, sem culpa. No entanto, mesmo entre os mairuns, Isaías não consegue abandonar sua vocação filosofante para mergulhar na simples e redentora prática do viver: "Somente a vida intelectual me alimenta aqui. Ainda que reduzida à aridez de Gertrudes, com sua geometria gramatical, e à exuberância demoníaca de Teidju, é só dela que eu vivo. É curiosa esta fome voraz da minha dentadura espiritual e esta inapetência sem remédio de minha boca carnal" (RIBEIRO, 2001, p. 305).

Isaías não tem direção porque ele habita um limiar: "Estou no meio da encruzilhada", anuncia (RIBEIRO, 2001, p. 217). Preso entre o passado e o futuro, o presente de Isaías é apenas visionário, puro pensamento e devaneio:

> Daqui de cima, recolhido no meu oco, eu *vejo* minha aldeia mairum. [...] Agora *será* noite alta na minha aldeia. [...] Com uns dias mais *estarei* lá. [...] Para mim, minha aldeia mairum nos anos tantos desse meu desterro só existiu dentro de mim, na lembrança. [...] Todo o dia e toda a noite já longa deste voo revivi meus idos. (RIBEIRO, 2001, p. 71-75, grifos nossos)

O herói está suspenso entre dois mundos fantasmas, a memória e o devir, "esperando para ir adiante, voltando atrás" (RIBEIRO, 2001, p. 107). Consequentemente, sua vontade é a de manter, como permanência unificadora, uma essência, uma identidade. "Longe de mim esta ambiguidade", implora (RIBEIRO, 2001, p. 45). Por isso, seus maiores inimigos são todos os fatores que insistem numa ambiguidade identitária. "Eu tenho raiz demais", observa (RIBEIRO, 2001, p. 42). E, em outro momento: "Eu sou dois. Dois estão em mim. Eu não sou

eu, dentro de mim está ele. Ele sou eu. Eu sou ele, sou nós, e assim havemos de viver" (RIBEIRO, 2001, p. 109). A própria Alma comenta:

> Mas você não estaria ruim de qualquer jeito, em qualquer lugar? Eu não imagino você bem em lugar nenhum. Nem como pajé-sacaca dos quatis, se isto fosse possível, você estaria melhor. Também não vejo você bem como professor no Rio ou como padre em Pindamonhangaba. Assim é, Isaías. Meu conselho é que você relaxe e se acomode. Deixe essa mania tão sua de parafusar e desparafusar o bestunto. Você vai ver aqui a vida inteira, rapaz. Fique calmo, fique tranquilo, senão você se atola. Não leve as coisas tão a peito. (RIBEIRO, 2001, p. 294)

Na fala de Isaías, repete-se muitas vezes a palavra "oco", conotando a ausência de conteúdo sólido que marcaria a consciência do herói. Quando tenta se descrever, Isaías se define por negativas e ausências:

> *Não* sou inocente. *Não* sou culpado. Sou um *equívoco*. Quem volta *não é* a forma adulta do menino ignorante que os mairuns, na sua inocência, mandaram, um dia, com os padres aprender a sabedoria dos caraíbas. Quem volta *não é* também o catecúmeno esforçado de quem os missionários quiseram fazer a glória da Ordem. Quem volta sou apenas eu. Fui a ovelha do Senhor. Volto tosquiado: *sem* glória sacerdotal, *sem* santidade, *sem* sabedoria, *sem nada*. (RIBEIRO, 2001, p. 76, grifos nossos)

Sobre o Hamlet, Frye (1999, p. 127) ainda observa: "O monólogo do 'ser ou não ser', por mais vulgarizado que tenha sido, ainda é o cerne da peça. [...] Trata-se de uma visão que encara a consciência como uma espécie de vácuo, um nada, no centro do ser". O nada da consciência é o lugar da plenipotencialidade, onde todas as oposições convivem antes da escolha de uma delas, quando então a alternativa escolhida se realiza, enquanto as demais se recolhem à sombra e ao espaço numinoso do Outro. Essa vacuidade só pode desaparecer, portanto, por meio de uma opção firme, que resulta numa ação direcionada. Isaías tenta preencher esse vácuo retornando ao mundo mairum. Afinal, membro de uma cultura, ele está destinado, pela origem, como todo homem, a lutar pelo Bem:

> Este é o único mandado de Deus que me comove todo: o de que cada povo permaneça ele mesmo, com a cara que Ele lhe deu, custe o que custar. Nosso dever, nossa sina, não sei, é resistir, como resistem os judeus, os ciganos, os bascos e tantos mais. Todos inviáveis, mas presentes. Cada um de nós, povos inviáveis, é uma face de Deus. Com sua língua própria que muda no tempo, mas que só muda dentro de uma pauta. Com seus costumes e modos peculiares, que também mudam, mas mudam por igual, dentro do seu próprio espírito.
>
> No futuro, não sei quando, algum dia, aqueles entre nós, os inviáveis, que sobreviverem, terão sua oportunidade. Para quê? Também não sei. Mas sinto

> que é um desígnio de Deus. É Ele quem manda que sejamos e permaneçamos nós mesmos. (RIBEIRO, 2001, p. 44)

Entretanto, Isaías recebeu duas fundações antípodas: foi destinado a liderar seu povo, mas preparado para representar o deus branco. Essa dupla origem mostrou-lhe a relatividade das fundações culturais e serve antes como vergonha do que orgulho de ser: "Ando com vergonha das minhas duas nudezas, a mairum e a caraíba. O bá já não chega para me cobrir. Nunca chegou. Assim é que sempre estou duplamente vestido. Vestido de mairum, com o atilho de corda que eu mesmo atei, lá dentro. Mas também vestido de cristão com a calça bem abotoada, por fora." Convertido em puro significante, o valor cultural revela-se inútil: "O mais que os pastores me dão é para saciar o vício inimático de ter coisas para guardar. A usureira que nem assim nada me dá" (RIBEIRO, 2001, p. 305).

De qualquer maneira, ele insiste e o início de sua jornada heroica é um retorno para tentar reassumir seu papel de tuxaua entre os mairuns: "Não sou, nunca fui nem serei jamais Isaías. A única palavra de Deus que sairá de mim, queimando a minha boca, é que eu sou Avá, o tuxauarã, e que só me devo a minha gente Jaguar da minha nação Mairum" (RIBEIRO, 2001, p. 45). A partir daqui e no capítulo seguinte cuja voz ou focalização narrativa é a de Isaías, o herói insistirá nos pronomes possessivos "meu", "minha", "nosso", para referir-se aos bens, valores ou qualidades mairuns: "Minha aldeia mairum: rominha minha, fonte minha, raiz minha, me espera, lá vou!" (RIBEIRO, 2001, p. 75).

Logo, porém, a dubiedade da identidade de Isaías se concretizará numa impotência para assumir uma função heroica, de que falaremos mais em capítulo à frente. O Mal, para Isaías, revela-se, então, como privação, no descumprimento de um comportamento masculino e heroico. Sua vontade é atender ao chamado de sua natividade mairum, que ele percebe na expectativa da comunidade: "Adivinha que estão todos desejando uma espécie de milagre, uma eclosão, que faça sair de dentro das suas poucas carnes, de dentro do seu corpo esquálido um outro ser: um onção vigoroso, maduro, respeitável, sábio. O chefe que esperam: o tuxauareté" (RIBEIRO, 2001, p. 255). Entretanto, ele tem um Oponente poderoso – sua própria fraqueza, adquirida pelo contato com o mundo exterior: "Ai de mim que esfriei. Parei, meu Pai. Na verdade, morri. Morri há muito tempo. Sou a sombra de mim mesmo, ajoelhada, perscrutando. Que resta de mim? Sou apenas a testemunha do meu fracasso. [...] Faltava em mim e falta ainda é furor para servir a ti, só por ti" (RIBEIRO, 2001, p. 216). O interlocutor nesse solilóquio é uma divindade que Isaías trata como "Pai", mas já não se pode afirmar, com certeza, tratar-se do Deus cristão ou de Maíra, uma vez que páginas atrás Isaías já identificou os dois deuses em sua própria essência de aspirante a sacerdote-tuxaua (RIBEIRO,

2001, p. 109). O problema, aqui, é estabelecer a identidade desse deus. Indeciso entre os dois mundos, o que o herói pode oferecer é apenas a inação: "Só resta deixar-me viver, para ninguém, para nada" (RIBEIRO, 2001, p. 217).

Numa narrativa, todavia, nem sempre um Oponente moral goza apenas de uma natureza de consciência. É comum, para o herói que interiorizou o conflito entre Cosmo e Caos, a existência de um evento passado em que a personagem foi vencida por um agente caótico, que então se integrou à própria conduta da personagem. Na biografia de Isaías aparecem fontes físicas para o Caos interior do herói: "Minha desgraça foi uma caxumba que interrompeu meu destino" (RIBEIRO, 2001, p. 183). A doença, isto é, um mal que, para o indígena, veio da civilização, interveio na ordem natural das coisas. Levado para a Missão para curar-se, Isaías entrou na rotina dos religiosos e começou a perder a bem-aventurança mairum: "*Sofria* o serviço dos padres. [...] Metido naquela *moenda*, eu acabei querendo, desejando, aspirando a ser missionário. [...] Volto agora *depenado*. Eu fui a mairunidade. Agora sou *um índio qualquer*" (RIBEIRO, 2001, p. 183, grifos nossos). Sua cultura mairum, que era centro, a "mairunidade", agora relativizada e alterizada pelo olhar branco que Isaías adquiriu, amalgamou-se na informidade do Caos periférico disposto pela cultura hegemônica. Por outro lado, o rótulo de "índio qualquer", concebido na centralidade do olhar civilizador, não pode ser abolido pelo olhar reflexo da cultura mairum, que Isaías não consegue reassumir. A civilização debilitou seu sentimento de força mairum e ele se torna imprestável no âmbito das duas culturas: "Apesar de armado com a carabina automática 22, que Bob emprestou, o Avá não faz bom papel. A carabina sempre serve para que Teró, depois Jaguar, depois Maxĩ se divirtam dando rajadas. Mas toda caça eles conseguem com flechadas silenciosas" (RIBEIRO, 2001, p. 255).

Foi, pois, a cultura branca e a civilização que primeiro se opuseram a um sonho de vida que só mais tarde o herói entreviu. Recorde-se que a caxumba que o conduziu aos brancos é uma enfermidade cujas sequelas, para o macho da espécie, podem resultar em impotência e infertilidade, males que, como vimos, parecem acompanhar o herói de *Maíra*. Trata-se, aqui, de um Oponente que a personagem só descobre – ou redescobre – no meio da jornada, por isso, no percurso do herói "maldito", é comum a presença do enredo circular, da tentativa de regresso ao passado, como vontade de retornar à origem do conflito no ambiente externo para curá-lo no meio psicológico. É assim que Isaías empreende um retorno físico ao lugar da infância, na expectativa de desfazer o caminho que o trouxe ao dilema presente: "Tudo isso vou reviver. Tudo isso que eu me esforcei tanto para que não morresse dentro de mim, mas que não podia viver, senão na lembrança, agora, vai reviver" (RIBEIRO, 2001, p.

110). Daí o anseio de retorno à origem indígena e o pedido nas orações: "Me dê a dignidade de uma cara mairum / Me dê a tranquilidade de uma alma mairum" (RIBEIRO, 2001, p. 107). A vontade de Isaías é voltar à identidade mairum, recusando o civilizado no qual se tornou:

> Volto agora, por cima, voando leve como pássaro. Volto homem, volto só. Volto despojado de mim, do meu ser que eu era comigo, no meu eu de menino mairum que um dia fui. Quem sou? Volto em busca de mim. Não do que fui e se perdeu, mas do que teria sido se eu não tivesse ficado por lá e que ainda serei, hei de ser, custe o que custar (RIBEIRO, 2001, p. 76).

Quando Alma lhe pergunta o que quer, Isaías responde: "Uma coisa só: viver a vidinha de todo dia dos mairuns. [...] Minha ambição é voltar ao convívio da minha gente e com a ajuda deles me lavar deste óleo de civilização e cristandade que me impregnou até o fundo" (RIBEIRO, 2001, p. 168).

Entretanto, a própria personagem, como dito, leva agora consigo mesmo o Mal, tem o Caos interiorizado, tornou-se seu próprio Oponente e não pode mais encontrar a bem-aventurança inicial apenas retornando a uma condição anterior ao conflito: "Nada tenho com o menino de então, ou quase nada. Com o homem que eu seria menos ainda. Sou apenas o desejo ardente de vir a ser um pouco do que poderia ter sido, se não fossem tantos desencontros" (RIBEIRO, 2001, p. 108). O Mal estava do lado civilizado, do qual agora Isaías quer livrar-se, mas carrega com ele:

> Como saí muito menino, mas fornido de ossos e coberto de carnes firmes, eles [os mairuns] buscarão em mim a estatura que houvera tido se não fossem tantas pestes e as mas desses ásperos invernos romanos. Se não estivesse aí a minha memória para dizer-me que eu sou eu; se não estivesse aí tanta lembrança me vinculando ao que fui, eu mesmo não me reconheceria no homem esquálido, vergado, que volta para casa. (RIBEIRO, 2001, p. 108)

Assim, a vitória sobre as forças oponentes na jornada de Isaías não pode vir de sua expurgação ou domínio por meio de forças contrárias e "benéficas", mas da pacificação do conflito pela aceitação de uma ambiguidade essencial: "Tenho é que me aceitar tal qual sou, para mais respeitar em mim a sua [de Deus] obra. Obrinha de merda, Deus que me perdoe" (RIBEIRO, 2001, p. 43). Afinal, sua qualidade é justamente não ser detentor de uma moral e de um caráter denegador e exclusivista. "Minha virtude é negativa. Mais filha da fraqueza que da força", nota o Avá (RIBEIRO, 2001, p. 43), "minhas virtudes são os buracos vazios dos vícios" (RIBEIRO, 2001, p. 217).

Isaías só encontrará paz quando puder conciliar os dois lados em conflito. É para isso que o oxim vai purificá-lo e prepará-lo para carregar os dois maracás, como antes carregava,

em cada mão, o símbolo das duas culturas que o formaram: “Leva na mão a bíblia que o pastor lhe deu, e debaixo do outro braço um patuá, com adornos de tuxaua, que Pinuarana, sua irmã, lhe entregou” (RIBEIRO, 2001, p. 277).

### 2.2 Alma: A perversidade da Ordem

O *status* simbólico de habitante de dois mundos que Isaías assume com o ritual do oxim é o que caracteriza a posição concreta de Alma entre os mairuns. Por isso, Alma não é propriamente um oposto de Isaías: ela é seu complemento, a prática física de sua consciência etérea. Alma inventa com a carne o que Isaías descobre com o espírito. Isaías vive a dubiedade de pensamento; Alma, a do corpo. É Isaías quem defende: “A verdade do homem é sua sina de viver. A vida não tem objetivo, mas também não tem preço” (RIBEIRO, 2001, p. 217); mas é Alma quem vive segundo este preceito. Talvez porque Isaías esteja preso a princípios, enquanto Alma é o que o nome anuncia: “alma”, emoção, praticidade, divergência que se torna evidente na reação de ambos à proposta do casal de pastores, Bob e Gertrudes, de remunerar Isaías por sua colaboração com as pesquisas dos missionários. Enquanto Isaías recusa e fica indignado com a proposta, que lhe parece uma “exploração de outra ordem”, Alma argumenta com pragmatismo:

> Sei lá, eu aceitava. Agora, se você não quer mais trabalhar com ela, se você não gosta dela (eu não vou com a cara dela), se você não vai com ela, não trabalha. Mas se você trabalhar para aquela chata, deixa ela pagar. Receba em mercadoria, Isaías. Se eles não explorarem muito no preço, até que pode dar alguma coisa. É melhor do que nada (RIBEIRO, 2001, p. 293).

Se Isaías prende-se a dilemas morais e, por isso, tem dificuldade para a ação, Alma, ao contrário, segue o fluxo natural de suas emoções: se gosta, aceita; se não gosta, recusa. As diferenças entre os dois já se insinuam no primeiro encontro com o casal de protestantes, quando Alma se apresenta como botânica e diz que Isaías é etnólogo, simbolizando aí as forças diversas e complementares que os movem: a interpretação cultural própria do discurso de Isaías e o desejo primitivista característico da personalidade e dos hábitos primitivistas e telúricos que Alma desenvolverá entre os mairuns. Da mesma forma, enquanto Isaías, acorrentado no pensamento ambíguo, não atinge o Ser, Alma, ao contrário, atinge-o por evitar as armadilhas do espírito. Ela diz do Avá: “Não é homem, nem deixa de ser, coitado. Ser dois é não ser nenhum, ninguém” (RIBEIRO, 2001, p. 346). Isaías está entre dois, por isso não é nenhum; Alma escolheu ser nenhum e conseguiu ser mais.

Existem diferenças de sentido entre *spiritus* e *anima*. Se ambos remetem à ideia de sopro de vida, o primeiro refere-se especialmente a uma dimensão transcendente que mantém o universo em movimento, enquanto a *anima*, de onde se origina a palavra "alma", recordava inicialmente este sopro na respiração, o alento, a própria existência, a vida vivida. Foi Aristóteles (2001, p. 51-53) quem identificou os dois conceitos, definindo a alma como a enteléquia, atividade do espírito. Para os pré-socráticos, a *anima* era concebida como aquela força especial que move o mundo orgânico, o *élan* vital que anima os corpos (ARISTÓTELES, 2001, p. 27-38). É nesse sentido que o crítico do espírito ocidental D. H. Lawrence, em seu romance *A serpente emplumada*, opõe os dois conceitos, atribuindo a alma ao sentimento indígena, contra o "espírito" ocidental. Diz o narrador do romance de Lawrence que o índio "compreende a *alma*, *que é do sangue*. Mas o *espírito*, que é superior, e o *timbre da nossa civilização*, isto ele sombria e barbaramente repudia" (LAWRENCE, p. 123-124, grifos nossos).

Que a linguagem de Isaías é o pensamento, a transcendência do *spiritus*, enquanto a de Alma é a *anima*, ou seja, a excitação, o ardor, a energia, a vitalidade das sensações físicas, fica evidente na chegada de ambos à aldeia. Ansiosos por novidades, os homens cercam Isaías: "São horas inteiras de relato, de especulação, de revelação. O Avá, ora seguro, a tudo responde tranquilo e sábio; ora duvidoso, dá a impressão de que confunde as coisas. Os mairuns viajam com gosto em suas palavras, terra afora, pelo grande mundo dos outros" (RIBEIRO, 2001, p. 249). Por outro lado, impedida pela barreira do idioma, Alma entrega-se, entre as mulheres, à comunicação física dos corpos e dos signos sensuais, numa "lição de antropologia íntima":

> As mulheres onças se aproximam, pouco a pouco. Perguntam coisas muito vagas, com umas poucas palavras inteligíveis no meio de frases em mairum. Entendem menos ainda as respostas longas, palavrões, de Alma. Mas, através dos desentendimentos, vão se entendendo num outro plano de risos e sorrisos, de apalpadelas, de simpatia oferecida. Solícitas, comem com ela beijus quentinhos dobrados com carne assada e ensinam como beber, gole a gole, um bom chibé de carimã, fresquinho, movendo com jeito uma cuia preta.
> Enquanto isso as onças vão se chegando, encostando, tocando. [...] Depois de uma hora, Alma está deitada numa esteira aberta no chão, rodeada de mulheres, nua em pelo e abobalhada. (RIBEIRO, 2001, p. 250-251)

Alma vivia uma vida sensualista, "aquela dação, lá do Rio" (RIBEIRO, 2001, p. 138). Amante de um homem casado que a mantinha financeiramente, "buscava através de relações com um, com outro, quase com qualquer um, ser gente entre gentes" (RIBEIRO, 2001, p. 92), numa ânsia sempre frustrada que acabou por conduzi-la às drogas. É este mal-estar no mundo

urbano que vai levá-la, depois de uma conversão religiosa, a desejar ser missionária no interior do Brasil.

Aqui, outra vez, Alma e Isaías se irmanam: o maior Oponente de ambos está no passado, do qual eles se esforçam por livrar-se. Veremos que, ao final, trata-se do mesmo Oponente: a cultura civilizada, branca, urbana. "Agora quero me recuperar", anuncia Alma, em sua primeira aparição no enredo. "Estive foi muito confusa, num redemoinho. Agora me encontrei" (RIBEIRO, 2001, p. 61). Note-se que ela já se afirma livre, outro traço que vai opô-la ao seu parceiro de jornada, o Avá, pois o espírito racionalista que Isaías acusa em si, Alma pretende tê-lo deixado para trás. Formada em psicologia, ela também reconhece que tem "lido muito, lido demais", mas afirma, na conversa com irmã Petrina, a quem pede que intermedeie sua adesão à missão, que agora já tem "segurança" (RIBEIRO, 2001, p. 63). O "oco" que Isaías ainda sente no espírito, Alma acusa-o no passado, quando o descreve como uma "angústia sem termo", uma "fossa sem fundo", um "mundo de gentes vazias de alma que, para compensar, oferecem seus corpos" (RIBEIRO, 2001, p. 138-139). Por isso, Alma fala muito de esperança: "minha fé nova, feita de esperança"; "o certo é que estou diante da porta nova, da porta nova que vai se abrir para mim" (RIBEIRO, 2001, p. 129 e 137). Acusa o pessimismo de Isaías e procura mais de uma vez levantar-lhe o moral: "Nosso lugar é aqui. Vou me encontrar. Você também" (RIBEIRO, 2001, p. 157); "– Que vai ser de nós neste mundo grande e pequeno? / – Sei lá, pior do que o outro não vai ser" (RIBEIRO, 2001, p. 167). Por isso, as forças oponentes que atravessam o caminho de Alma apresentam, quase sempre, pouco poder sobre a personagem, uma vez que o que lhe parece mal a princípio, no final sempre se converte num bem. É o que ocorre quando ela se torna mirixorã: "Isaías, isto piora tudo para mim. A isso cheguei: puta de índio" (RIBEIRO, 2001, p. 298). Tempos depois, ela anuncia com orgulho: "Gosto de ser mirixorã" (RIBEIRO, 2001, p. 328) e avisa que, se nascer uma filha de sua gravidez, ela a educará para herdar sua função: "Eu a criaria para mirixorã, como eu. [...] Isto é o que eu quero, uma filha muito fêmea, Iuicui, para ser uma mirixorã muito macha" (RIBEIRO, 2001, p. 347). O mesmo acontece com a gravidez, o último fato que surge como Oponente no projeto de Alma. Refletindo sobre o que parece um problema, ela admite: "Se problema existe, porque isto bem pode ser uma solução" (RIBEIRO, 2001, p. 347).

Aqui se denuncia outro traço de complementaridade entre as duas personagens: o posicionamento de seus trajetos e expectativas com relação ao tempo. Para Isaías, o Mal poderia ser curado com um retorno ao passado anterior ao momento da corrupção; para Alma,

a única cura, se há, estará no futuro, pela incerteza que o caracteriza. Assim, seu projeto para o futuro é abandonar toda norma:

> Estou cansada de planejar; agora vou é na intuição, sem necessidade de razões. Nem de fé, se fé me faltar. Vou mesmo é meter a cara para o que der e vier. Agora, só quero ir em frente, nessa aventura ou desventura. Dê no que der. [...] *Aquele meu passado não pede presente, nem futuro nenhum. Estou livre como nasci*, para o que me der na telha. *Só não posso é voltar atrás.* Aqui eu não vejo o que fazer. Mas vou descobrir. [...] Não se diz que o caminho se faz andando? *Lá vou eu, atrás de mim*. (RIBEIRO, 2001, p. 170, grifos nossos)

O excerto mostra a aversão de Alma ao passado, pelo seu caráter de causa determinante para as ações. Certamente, sua posição vem de ela não ter gozado a infância mairum de Isaías; mas também resulta de sua dificuldade para aceitar qualquer determinação nas ações do presente. Alma está atrás de uma liberdade absoluta, e o passado é o tempo domiciliar de toda regra, pois é nele que residem a ordem cultural e a tradição. A própria decisão de rumar para a floresta sem obedecer aos trâmites burocráticos da ordem religiosa das missionárias indica o temperamento insubmisso de Alma. Irmã Petrina informa que a única maneira de chegar à missão na Amazônia é ir primeiro para a França, onde está a matriz da Ordem: "Lá você teria de se formar. A Ordem só a incorporaria depois de cumpridos os ritos, depois de feita a consagração. Só então decidiria para onde você iria. A Ordem é que decide para onde vai cada irmãzinha" (RIBEIRO, 2001, p. 93-94). Ir à França, no entanto, é retroceder ainda mais para o passado civilizado e normativo. Por isso Alma decide: "Vou à Missão por minha própria vontade. Vou sem o consentimento da Ordem. Faço isso na esperança de forçá-los a respeitar meu desejo egoísta de colocar-me a serviço de Deus" (RIBEIRO, 2001, p. 128).

Em mais de um momento Alma demonstrará dificuldades com os códigos sociais. No hotel em Brasília, quando o garçom lhe pergunta se é a deputada "esposa do doutor Espínola", ela reage com repulsa: "Não! Deus me livre. Não sou deputada, nem mulher de ninguém" (RIBEIRO, 2001, p. 127), indicando seu ostensivo orgulho de ser livre. Sua condição de mirixorã entre os mairuns surge por uma inaptidão para entender ou aceitar regras sociais. Um dia ela estranha os olhares maliciosos dos membros da nação indígena. "Tenho a impressão de que todo mundo sabe que eu trepei ontem com o Teró", confessa a Isaías. "Como é isso? Ele andou falando?". Isaías explica:

> Vamos lá, procure entender. Você está com esse colar de caramujo. Esse colar, todos sabem, todos veem que é dele. Nesse mundo nosso, as coisas

> feitas por cada pessoa são reconhecíveis como as caligrafias de vocês. Se eu pegar uma flecha, ou um cesto, ou um colar, qualquer coisa, e mostrar a qualquer um, ele pode dizer ali na hora quem fez cada coisa. Este seu colar é da feitura de Teró. Está na cara. [...] Deixa que eu explico. Você está aqui, vivendo conosco, no nosso mundo, segundo nossos costumes. Você de certo modo é uma mirixorã. (RIBEIRO, 2001, p. 297-298)

Alma torna-se, então, vítima da norma que desconhece e da qual sempre procurou evadir-se: "Eu não entendi [...] que toda a aldeia estava sabendo que eu era onça e, se era onça, os outros, do outro lado, podiam trepar comigo. Daí aquela homenzarada me rodeando o tempo todo e eu sem saber o que era. [...] Por isso ou por aquilo, pais e filhos me fornicam dentro da lei" (RIBEIRO, 2001, p. 298-299). Vencida a primeira resistência e uma vez à vontade em sua nova condição, é ainda o olhar da autoridade que a incomoda:

> Aqui só me inquietam alguns olhares. O de sapo do oxim, que me atravessa e me deixa fria. O olhar distante e vago do aroe, estranhando. [...] Com os outros todos eu me dou bem demais [...]. Até com os bichos-xerimbabos e com os cachorros de todas as casas, que me conhecem e gostam de coçar-se em mim. (RIBEIRO, 2001, p. 316)

O Avá, futuro tuxaua, o oxim, o aroe: apenas as autoridades e representantes de uma ordem patriarcal incomodam Alma entre os mairuns. Foram eles, aliás, os homens, que a colocaram na condição de mirixorã: o aroe por ter se tornado seu primeiro amante; Isaías por tê-la trazido ao clã dos onças numa condição dúbia de irmã-esposa. "A isso me reduzi, Isaías: puta de índio?", lamenta, percebendo que as normas limitam, "reduzem" a expressão pessoal. Alma queria a Vida pura, como a dos bichos; mas vivia mulher entre homens. Alma sempre coloca a Vida à frente da norma, pois a norma civilizada só lhe trouxe culpa e angústia. Por isso gosta do mundo mairum: "Índio de verdade terá grilo? Qual o quê! Essa gente está livre de bestagens. Exceto os meio-civilizados, como Isaías. Esse não tem jeito. [...] *Eu pairo no ar, acima das classificações ou abaixo, mas livre delas*" (RIBEIRO, 2001, p. 315, grifo nosso). Sua condição de inclassificável vai causar tumulto na ordem mairum e ameaçar o principal tabu cultural. No final, se Alma torna-se vítima das normas, é aí, por outro lado, que as vence, embaralhando-as: trazida por um onça ao clã dos onças, está livre para ser amada pelos homens do clã oposto; por outro lado, como é uma estrangeira, "não é realmente uma onça" e por isso pode tornar-se amante de Jaguar (RIBEIRO, 2001, p. 299).

No nível do discurso, como os episódios centrados em Isaías, os de Alma também se desdobram num solilóquio da personagem, em que ela mesma se torna sua interlocutora. No caso de Alma, sua voz duplica-se, uma a tentar ordenar, outra a querer o gozo incontido da Vida:

> Preciso me disciplinar, deixar de pensar em safadeza e me concentrar nas coisas sérias da vida. Ouça, Alma, atenção! Cuidado, há perigo à vista. Você está prenha, mulher. [...] E vai parir aqui nessa aldeia mairum. Já pensou? Pensa bem. Parteira? Que parteira nenhuma! Maternidade? Menos ainda. Aqui será, *não me importo não*. Por séculos e séculos os homens mairuns foderam as mulheres mairunas e as prenharam e elas pariram crianças sorridentes. Eu não quero mais que isto. [...] Alminha, cuidado, você vai parir, parir um homem muito macho ou uma mulher muito fêmea. *Deixa de exagero, menina*, na verdade, parir um homem ou uma mulher não tem importância, mesmo porque vou parir é uma criancinha. (RIBEIRO, 2001, p. 326-327, grifos nossos)

Como vemos pelos trechos grifados, se Isaías parece nunca transcender o impasse, o lado "mairum" despreocupado de Alma parece sempre sair vencedor dos solilóquios da mirixorã, o que se verifica no final do capítulo em que ela descobre sua verdadeira função entre os mairuns. Depois de aborrecer-se com a descoberta, ao final ela conclui: "Deixa de besteira, Alminha, não permita que esta tolice de mirixorã – puta que não é bem puta – perturbe sua vidinha. Adeus, Isaías-Avá, lá vai Canindejub fazer farinha e sururucar como Deus é servido" (RIBEIRO, 2001, p. 299).

Daí aquele primeiro assombro com a gravidez. De um lado, vem o medo de ter um filho em condições hostis, expresso no excerto supracitado pela voz interior "civilizada"; mas também ressurge a antiga aversão ao comportamento sistematizado. Afinal, ela já atacara anteriormente a maternidade como traço da cultura rejeitada: "Há coisa mais enroscada do que uma mãe de família? Cuidar o dia inteiro de filhos remelando, chorões? Esperar o marido de noite para discutir, brigar e fazer sempre o mesmo chuque-chuque, sem desejo?" (RIBEIRO, 2001, p. 170-171). A gravidez, portanto, devolve Alma às injunções sociais das quais pretendia livrar-se. Antes uma mulher livre, agora ameaça-a a maternidade, uma relação com outro. A força dessa condição como determinante social mostra-se na nova preocupação de Alma: ela sente então a ausência de uma posição cultural como maligna: "É muito ruim para uma pessoa ser apenas um pouco alguma coisa. Fica dependurado entre dois mundos, como este pobre Isaías, ou como eu mesma" (RIBEIRO, 2001, p. 328); "Agora tenho que pensar é no meu próprio parto. Quem abrirá o buraco se não tenho marido, nem irmão? Quem me sustentará pelo sovaco? A quem direi: eu pari? E quem me dirá, reconhecendo-se pai: eu também pari? Quem ficará de choco para proteger a vida do meu filho?" (RIBEIRO, 2001, p. 348). Novamente, porém, interfere a voz jubilosa acalmando as preocupações: "Ixe! Estou me angustiando demais. Tudo se ajeita no mundo, querida, quanto mais aqui. Tranquilidade, Alminha. Tran-qui-li-da-de: vá em frente que Deus ajuda. Este negócio de pai é bobagem. [...]

De minha filha Iuicui ou de meu filho Mairaíra a mãe sou eu, o pai também" (RIBEIRO, 2001, p. 349).

A narrativa não mostra o fim de Alma. Não sabemos, portanto, se morreu em razão de dificuldades no parto, se assassinada ou por outro motivo qualquer. Sabemos apenas que está morta e sua morte deu ensejo à narrativa do *Maíra*. Desse modo, simbolicamente, a morte de Alma e de seus gêmeos não parece contradizer-lhe os projetos: é expressiva, em verdade, de sua recusa de fundar mundos. Pouco antes de anunciada sua gravidez, o deus Micura desce-lhe no corpo e finaliza sua viagem proclamando: "Qualquer noite dessas eu volto. Então, quem sabe? Talvez deixe uma semente" (RIBEIRO, 2001, p. 316, 4). A semente de Micura não gera mundos, ele é o lado destruidor da dupla de gêmeos. Seu sêmen é o do Caos enganador, o da matrilinearidade que desconhece o pai dos rebentos, como a situação fundada por Alma entre os mairuns. Ter um filho de Micura é recusar a ordem da tradição patriarcal. Mais que isso: é repudiar toda ordem como o Mal.

A Morte nunca foi o grande obstáculo para Alma, que, já no início de sua viagem para a selva, "se pergunta por que sente tanto medo se não tem medo de morrer", pois "morrer não é o pior. O pior mesmo é essa ânsia de esperar a morte" (RIBEIRO, 2001, p. 135-136). Suas palavras traem o problema da Morte: só pensada ela assusta; vivida, ela não pode causar mal, pois é o fim absoluto de pensar o Mal. Assim, o derradeiro Oponente no percurso de Alma anuncia-se, afinal, também como benfazejo. Em termos de ordem do discurso, a morte de Alma não está no fim, mas no início da narrativa. Sua última imagem, na trama, é de uma mulher viva e feliz entre os mairuns. Alma vive para o corpo, e a preocupação com a Morte é do espírito. Logo, a Morte não pode constituir propriamente um Oponente na jornada de Alma, pois morrer é, em verdade, o destino de toda existência física, para a sobrevivência do maior, o ciclo de Vida, Morte e Renascimento que confere à natureza sua gloriosa eternidade. Isaías pensou em avisar Alma: "Preciso dizer a ela que como oxim acabará trucidada, quando alcançar a glória" (RIBEIRO, 2001, p. 304). Tudo nasce, cresce, alcança a glória e morre. Isaías sabia-o, e viu o Mal; Alma viveu-o, e riu com os mairuns.

### 2.3 Os mairuns: História e ruptura

Se a Morte parece não constituir ameaça à jornada de Alma, entre os mairuns ela é o primeiro Oponente a surgir, com a morte do tuxaua Anacã. Muitas vezes, aliás, a expectativa de um fim parece ameaçar o projeto mairum. "Não estaremos pedindo demais?", chega a

refletir um narrador coletivo, sobre um desejo de transcender a morte irrecorrível (RIBEIRO, 2001, p. 169).

Por outro lado, se Alma morre de forma oculta, a morte de Anacã é textualmente evidente, e essa onipresença da Morte no enredo e especialmente no trajeto da personagem coletiva dos mairuns pode enganar e fazer-nos acreditar que a Morte seria, pois, o grande Oponente a esta personagem, que, em verdade, parece ser o herói principal do romance. Mas é preciso lembrar que a comunidade reage à morte do tuxaua com sua índole festiva – afinal, os mairuns "são os que riem". Só poderemos entender o que de fato constitui obstáculo à vontade da personagem mairuna, se analisarmos essa reação.

A morte de Anacã dá início às festividades periódicas da nação mairum. O "cultivo" das carnes do cadáver do tuxaua, numa cova no centro da aldeia, rege, então, a luta dos homens no Javari, a caça ritualística da grande sucuri e a iniciação dos meninos na vida adulta masculina, culminando no sepultamento do tuxaua, no capítulo "Manon", que encerra a primeira parte do romance ("Homilia") e precede a viagem de volta de Isaías, o Avá, aquele que será o novo tuxaua. Assim, a Morte é apenas promessa da renovação e anúncio de um mundo melhor, pois sobre o Avá que visitou o mundo exterior a comunidade mairum vai depositar grandes expectativas.

O que atenua a morte de Anacã e impede-a de tornar-se um Mal para a coletividade que ele lidera é o poder de converter todo acontecimento em um signo no interior dessa vontade coletiva, isto é, a incorporação do acontecimento histórico e finito pela memória ritualística do tempo infinito, o *illo tempore*, tempo das origens, sagrado e eterno. Mircea Eliade (2001, p. 63) nota que o tempo sagrado é "o tempo das festas", dos ritos periódicos, por meio dos quais "o homem religioso pode 'passar', sem perigo, da duração temporal ordinária para o Tempo sagrado". Transformando o tempo histórico, das mudanças, em tempo reversível, "toda festa religiosa, todo Tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, 'nos primórdios'". Diante disso, não fica espaço, nos acontecimentos profanos, isto é, suscitados pelo dia-a-dia da comunidade, para o caótico e o maligno, pois tudo pertence ao tempo sagrado da cultura, tudo está previsto e, como previsto pelo sagrado, só pode constituir um bem. Por isso, durante os funerais de Anacã, ao redor de sua cova, instala-se a festa e a alegria: "Gira e rola a roda da festa mairum. Maíra e Micura, aí estarão namorando as meninas, comendo, cagando e rindo" (RIBEIRO, 2001, p. 105). Ocorre, como vemos, uma ressagração do mundo e o que poderia ameaçar por sua caoticidade é absorvido pela vontade coletiva do religioso. "Através dos ritos em *Maíra*", afirma a crítica Haydée Ribeiro Coelho (2001, p. 417), "torna-se evidente como os mairuns

guardam a memória do deus Maíra, reafirmando o tempo e o espaço da origem. Na medida em que isso ocorre, fica claro que têm uma concepção cíclica da História e do tempo." A força mairum é, pois, a imobilidade de sua tradição, e Octavio Paz fala dessa força como uma peculiaridade das culturas "primitivas":

> Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro, é o passado. Não o passado recente, mas um passado imemorial que está mais além de todos os passados, na origem da origem. Como um manancial, este passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do que, esse passado está sempre presente, já que retorna no rito e na festa. (PAZ, 1984, p. 26)

Por isso a trama do Maíra elabora-se por um cruzamento de discursos analépticos: o início *in media res* do caso de Alma, a rememoração do mito fundador de Maíra-Micura entremeado às jornadas dos heróis humanos, a memória dos ritos mairuns recuperada pelas lembranças de Isaías, o próprio retorno do Avá a um mundo que ele acredita ter deixado no passado e que agora precisa recuperar: "Além dos rituais e ligada à narração deles, acontece uma viagem de busca do protagonista Isaías que, vivendo na ordem do presente, retorna ao passado, com a intenção de restabelecer um elo perdido na infância" (COELHO, 2001, p. 417). Acrescentando a essas observações da autora o fato de que também a jornada de Alma constitui, acima de todas as demais jornadas particulares, a viagem do humano de volta ao natural, *Maíra* acaba por se mostrar um romance da memória. Por isso, Haydée Ribeiro Coelho resume:

> Em consequência da chegada de Isaías e Alma entre os mairuns, desencadeiam-se outras histórias e outros rituais. A narração deles por Isaías, por Alma e pelos próprios mairuns permite uma variação de tempos e de espaços, remissões ao passado, ao presente e ao futuro e a criação de um *tempo de memória*, diferente daquele que impulsionou Isaías a fazer seu percurso de volta à tribo mairum. (COELHO, 2001, p. 418, grifo da autora)

É, pois, a repetição dos ritos que mantém a alegria mairum. A mairunidade é o ritmo ininterrupto da vida, como expresso nessa acumulação de verbos repetidos que descreve os dias de festa do Jurupari, mas também é uma descrição do viver mairum:

> Através da noite, do dia e da noite que vem, comemos, falamos e rimos; comemos, bebemos, andamos, cagamos; comemos, bebemos, arrotamos, cuspimos, vomitamos, falamos e rimos; comemos, namoramos, dançamos,

> fodemos, dormimos; bebemos e vomitamos; [...] comemos, bebemos, cagamos, mijamos, choramos e rimos. (RIBEIRO, 2001, p. 105)

A cada sequência de verbos que se repetem inserem-se outros, novos, que depois retornam, estabelecendo novas repetições. É o processo de engolfamento dos eventos no ritmo sempiterno das ações primeiras e reiterativas. Como observa Octavio Paz:

> Tanto por ser um modelo continuamente imitado quanto porque o rito o atualiza periodicamente, o passado defende a sociedade da mudança. [...] De um ou de outro modo, o passado arquetípico escapa ao acidente e à contingência; embora seja tempo, é também a negação do tempo: dissolve as contradições entre o que se passou ontem e o que se passa agora, suprime as diferenças e faz com que triunfem a regularidade e a identidade. (PAZ, 1984, p. 26-27)

O que leva Haydée Ribeiro Coelho a concluir da jornada mairuna: "Na medida em que os próprios mairuns recordam o passado, o lembrar constitui uma forma vertiginosa de não morrer" (COELHO, 2001, p. 422). Ora, por essa conclusão vemos que a Morte não pode ser o Oponente da personagem povo-mairum, pois ela constitui já um elemento interiorizado à própria vontade e performance da personagem.

Aliás, cabe aqui uma observação metodológica: dizer que, para uma personagem, o Oponente – ou vilão – é a Morte constitui inúmeras vezes uma redundância na consideração do Mal literário. Pois a Morte é o Mal em sua origem, o Mal ainda não codificado, a experiência sem linguagem, o sentido sem significante, o não-existente e o não-ser. Daí ser tema ostensivamente presente quando o assunto é o Outro e o Mal, como acreditamos ser o caso do presente romance.

Afirmar, contudo, que o Mal, para os mairuns, é a Morte é falhar no definir a peculiaridade deste Oponente. Pois não é a Morte que se oferece como obstáculo à vontade mairum, que a supera enquanto puder manter o *illo tempore*; o poder caotizante, nesse caso, só pode advir de uma força que rompa a circularidade estabilizadora da cultura, isto é, do tempo histórico, da intervenção de um evento que, constituindo uma mudança não absorvível, institua um vetor direcional ao tempo e, com isso, dê forças à Morte, ou seja, institua um mundo onde o passado fique no passado. Essa ruptura é claramente manifesta na relação de Isaías com sua gente. Isaías é o Avá, é a "mairunidade", e Alma chega a afirmar que ele não foi parido, mas "fundado", o que o faz refletir:

> A verdade é que eu fui fundado mesmo. [...] Nunca tive vida comum. Quando menino, na aldeia, era tuxauarã: estava sendo preparado para tomar o lugar do meu tio Anacã, que por sua vez tomou o lugar de um tio dele, Uruantã, e este

> de outro e outro e outro até o primeiro Uruantã. Os mairuns são capazes de recitar esta lista recordando mais de vinte tuxauas e dando, para cada um deles, o lugar em que estão enterrados o umbigo e o crânio; quer dizer, onde nasceu e onde morreu. (RIBEIRO, 2001, p. 183)

Todorov (2003, p. 95) comenta, da relação entre indivíduo e coletividade nas sociedades americanas: "A vida de uma pessoa não é nenhum campo aberto e indeterminado, que uma vontade individual livre modelaria, e sim a realização de uma ordem sempre presente. O futuro do indivíduo é determinado pelo passado coletivo; o indivíduo não constrói seu futuro, este se revela." Isaías também é o passado que retorna, de maneira a instituir o novo presente. Por isso, para comemorar a expectativa e chegada do Avá, os mairuns remetem o evento e a pessoa ao passado. Na memória está o futuro, a mudança é um retorno, é o que precisa banhar-se na aura do Eterno para ganhar existência. O homem está imerso na coletividade. Símbolo dessa união é o arco dos mairuns em oposição à espingarda do civilizado (RIBEIRO, 2001, p. 254). O arco, que Isaías recebe de Jaguar, é uma extensão do homem – lembre-se o arco de Ulisses, cuja envergadura denunciava e glorificava o homem que o empunhava. Em contrapartida, o presente do Avá ao sobrinho Jaguar é um relógio, o tempo contado que esfacela o Eterno. É que Isaías é o elo quebrado na cadeia, que vai criar a intervenção histórica rompendo a circularidade da herança tuxaua. Vimos acima que o herói aponta sua "desgraça" numa caxumba que "interrompeu o destino". Isaías é, portanto, o Avá dos mairuns, mas não se inscreve mais no sistema de sua cultura e desfaz as expectativas de seu povo sobre a renovação. Para os mairuns, o Avá não veio, como se percebe neste pensamento do pai de Isaías, o aroe Remui: "O Avá veio e não veio. Este que veio é e não é o verdadeiro Avá. [...] Está fora dos mundos nossos. [...] Ele não é ninguém. Não há ninguém atrás dos olhos dele. Como poderia ele falar à grande roda dos *mairuns de todos os tempos*?" (RIBEIRO, 2001, p. 257-259, grifo nosso). Evadindo-se ao papel esperado, Isaías fraciona o *illo tempore*, porque o "novo" mairum teria que ser o já predito.

Octavio Paz (1984, p. 27) observa: "A sociedade primitiva vê com horror as inevitáveis variações que o passar do tempo implica; longe de serem consideradas benéficas, essas mudanças são nefastas: o que denominamos história é para os primitivos falta, queda." A ameaça é, pois, o estranho, o não-assimilado pela roda do tempo e da memória. Se Isaías desperta a desconfiança e introduz o Mal entre os mairuns, é porque oculta o não-assimilável:

> O Avá veio na forma do embuçado, do encoberto que não se deixa ver. Sua forma visível só esconde, só encobre a sua essência verdadeira. É preciso não o julgar. Não pensar um momento sequer que ele seja tão-somente o que se vê. Atrás dele está o escondido, o recôndito, cumprindo a sina que lhe impuseram

> os pajés-sacacas da Missão. Nele, através dele, se cumpre algum desígnio. Divino ou demoníaco? Qual? (RIBEIRO, 2001, p. 251-252)

O evento à margem do tempo eterno, que o corta e lhe dá direção, aniquila a ordem da cultura. "A história é uma degradação do tempo original, um lento mas inexorável processo de decadência, que culmina com a morte", afirma Paz (1984, p. 28), e "o remédio contra a mudança e a extinção é o retorno", "o passado é uma idade vindoura." Veja-se esta lamentação da índia Camãi e a resposta de sua interlocutora:

> A velha Camãi reclama, azeda, que no seu tempo a vida era muito melhor. Na festa do seu primeiro sangue, houve fartura. [...] Não era como agora, só esse leitinho e a comida de todo dia. [...] *A vida está diferente.* Será por que não temos um tuxaua de verdade que faça esses preguiçosos trabalharem?
> – É – responde Moitá –, estamos todos velhos e cansados. Mas sempre vale a pena viver. É bom ver essas menininhas novas *ressurgirem* cada verão, tão clarinhas. (RIBEIRO, 2001, p. 266-267, grifos nossos)

A aposta de melhoria não está na mudança, mas na manutenção, na *ressurreição* do que desapareceu. Por isso, na rotina mairum não atua o futuro; ali, o ser teleológico é o ser etimológico: não se ocupa com o que será, pois o que virá é o que está aí desde a origem: "Ninguém quer se *preocupar*. Todos querem gozar a alegria da volta do Avá que regressa, afinal" (RIBEIRO, 2001, p. 230, grifo nosso). A atenção no amanhã é subjugada pela força da verdade pretérita. Por isso, Paz (1984, 27) declara que "o passado dos primitivos, sempre imóvel e sempre presente, se desprende em círculos e em espirais", como aquela que Anacã desenha, quando caminha para a Morte, com seus passos até o centro da aldeia, onde está o baíto, a casa dos homens:

> Todos ficam escutando os seus passos na longa volta que dá, devagar, pelo lado de fora, ao redor do baíto. Ouvem, depois, mais longe, os seus passos, nadando *em círculos e círculos cada vez mais pequenos* no pátio de dança. É como se ele quisesse *pôr os pés, uma vez mais, em cada lugar que pisou no seu século de vida*. (RIBEIRO, 2001, p. 38, grifos nossos)

Na hora da Morte, Anacã imerge no tempo eterno da memória. Vivendo-se nesse tempo eterno, a Morte não assusta, não constitui um Mal, pois "o passado se anima, é a semente primordial que germina, cresce, definha e morre – para de novo renascer" (PAZ, 1984, p. 27-28). Por isso – e não apenas por uma força tecnológica ou armada superior –, o encontro com a civilização ocidental constitui, para a cultura autóctone da América, uma ameaça de Morte real. Quando percebe a mudança em Isaías, resultante de sua formação no lado civilizado, o aroe pressente a Morte, antes nunca ameaçadora na cultura mairum:

> Estou cansado, a Terra está cansada. Até o Céu talvez esteja cansado e queira cair, despencar. [...] 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. São não estão cansados vocês dois, Maíra e Micura, nos seus corpos de fogo e de luz, iluminando e alumiando de dia e de noite, *o mundo novo, o mundo dos caraíbas*. (RIBEIRO, 2001, p. 259, grifo nosso)

Ao pensar uma meta, um alvo, um valor direcional para o tempo, o aroe perde a eternidade assegurada pela tradição. A intervenção do evento civilizador dissolve o *illo tempore* da sociedade autóctone, e o "para quê?" hamletiano de Isaías destrói a Vida, cíclica, impondo-lhe um jugo teleológico.

Por outro lado, enquanto a cosmovisão da sociedade civilizadora despreza e elimina o Outro que escapa a seu projeto teleológico, fortalecendo, por isso, a Alteridade, a vida no presente dos mairuns legitima e incorpora, pois o evento nunca é maior que a cultura. Por isso, existe na mairunidade uma curiosidade pelo Outro, para incorporá-lo e integrá-lo (em vez de excluí-lo). A finalidade converte os eventos em meios e exclui o que lhe desvia o caminho. O governo pelo passado, ao contrário, aceita o futuro como já dado e, portanto, desejável e confirmador dos valores; nada lhe soa estranho ou ameaçador. Assim, se, como toda cultura, a dos mairuns, elabora sua própria ordem e consequentemente institui também um Outro para si, sua concepção de tempo cíclico, como na cultura de todo indígena, tende a sempre incorporar na roda-viva de seus valores os eventos únicos; ao contrário da cosmovisão histórica, que estabelece um tempo direcional e evolutivo, que tende a afastar o que pode desviar a direção predeterminada – é assim que o tempo atua na instituição do maligno. Daí uma das grandes razões para a expectativa do retorno do Avá, que viajou pelas terras desconhecidas e deve trazer informações para compor a sabedoria mairum:

> – 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? (RIBEIRO, 2001, p. 249)

O Outro precisa ser incorporado ao próprio discurso e o saber consolidado só carece de confirmações:

> – E Maíra, o Avá esteve com ele, o viu? Soube notícias recentes dele, notícias seguras?

> – E os deuses dos brancos, pôde vê-los?
> – O Pai, o Velho deles, é o mesmo Maíra-Monan dos mairuns?
> – O filho, Jesus, é Maíra ou Mairaíra?
> – O Avá esteve com ele, o viu?
> – Teve provas de que eles existem na forma de que falam os cristãos? Têm muito poder? Onde estão?
> – E por que um mandou matar o outro? (RIBEIRO, 2001, p. 249)

Este é o primeiro enfraquecimento que o Avá vai sofrer entre os mairuns: "Isaías tenta explicar como e quem faz cada coisa, mas mal encontra expressões adequadas para atender a curiosidade mairum. [...] O prestígio do Avá sai muito abalado desta provação" (RIBEIRO, 2001, p. 249-251). Inapto para confirmar as visões mairunas do mundo exterior, o Avá decepciona e inicia a ruptura da tradição mostrando-se à margem do que a cultura lhe designou. É que, como vimos, apenas o que escapa ao *illo tempore*, que tem uma história à parte, única, sem vínculos com o Eterno da experiência coletiva, é, por assim dizer, o Mal. Daí ser Alma quem rapidamente encontrará bem-estar entre os mairuns, que se dedicam mais a ela do que a Isaías – Alma os confirma mais do que seu próprio tuxauarã, como se vê neste episódio do banho coletivo:

> A aldeia em peso vai ao banho, atrás de Alma. [...] Ela tira a roupa calmamente. Mas, quando vê todos os olhos postos nela, de fato postos no seu púbis peludo, ela se cobre com as mãos e sai correndo, tão desenvolta quanto pode, para mergulhar na água. Minutos depois o Iparanã regurgita de gente. Alma, sempre rodeada, vai sendo ganha pela alegria das águas, pelas risadas sonoras de todos, pelas crianças que nadam para ela. Acaba ficando à vontade. A certa altura, aproxima-se da praia e, permanecendo na água da cintura para baixo, chega perto de Isaías para gritar:
> – 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? (RIBEIRO, 2001, p. 253)

A força alegre da vida sobrepõe-se até mesmo aos valores da comunidade e mais à vontade está Alma e estão, com ela, os mairuns, do que Isaías, que represa o movimento natural das coisas.

É nesse contexto que entram em conflito as concepções de trabalho, mairuna e "civilizada". Contra o ato cíclico das festas e rituais, Isaías quer propor uma *direção*, o *progresso* do ideário ocidental e capitalista:

> O melhor do plano é a ideia inovadora de utilizar o *élan* desportivo e cerimonial dos mairuns, convertendo-o em força produtiva. [...] A ideia é

> canalizar para a produção o entusiasmo esportivo. Os mairuns, explica, aplicam todo o vigor físico e intelectual – que poderiam colocar no esforço por *progredir* – na superelaboração de sua etiqueta social, cerimonial e esportiva. Trata-se agora, diz ele, de induzi-los a deslocar essas forças motivadoras para o setor econômico, *a fim de promover o desenvolvimento*. (RIBEIRO, 2001, p. 255-256, grifos nossos)

Mas o trabalho para o progresso não encontra eco na cosmovisão dos mairuns, para quem todo exercício da energia existe para o prazer. A energia vital dos mairuns não tem direção, como o esporte, exercício sem finalidade. O "progresso" já está no presente, desenvolver-se é apenas cumprir a existência no dia, pois, "para os primitivos, o modelo intemporal não está depois, mas antes, não no fim dos tempos, mas no começo do começo. Não é aquele estado ao qual chegará o cristianismo, seja para salvar-se ou para perder-se, na consumação do tempo: é aquele que devemos imitar desde o princípio" (PAZ, 1984, p. 27). Entre os mairuns, a Jerusalém Celeste não é uma utopia futura: ela sempre existiu na concretude dos costumes da comunidade, na "idade feliz do princípio, regida pela harmonia entre o céu e a terra" (PAZ, 1984, p. 28). Por isso, depois de ouvir o projeto de Isaías, Alma lhe pede: "Deixa essa gente em paz, Isaías. Não complique as coisas, rapaz" (RIBEIRO, 2001, p. 256).

No apelo de Alma, está provavelmente o grito do autor de *Maíra*, a quem nunca escapou esta verdade que Alfredo Bosi expõe como segue:

> O branco traz à selva as técnicas e o dinheiro que, segundo o consenso universal, tornam a vida mais fácil; mas o tempo que se ganha com as máquinas da civilização e as notas de papel é um *tempo finito*, é um tempo que *não cruza a barreira da morte*, um tempo em que o prazer é fugaz e *o mal não conhece remissão*.
> De todas as extorsões sofridas pelo índio, (e *Maíra* nos conta que foram muitas), talvez a mais atroz tenha sido precisamente esta: *a civilização roubou violentamente do índio o gozo daquele tempo-sem-tempo* que é a vida alheia ao trabalho forçado, a vida que se passa magicamente no rito e se prolonga no convívio dos mortos. (BOSI, 2001, p. 388, grifos nossos)

A Morte não é, pois, o Mal para os mairuns, porque eles não vivem o tempo finito do homem ocidental. A lei maior dos mairuns parece ser: morrer para sobreviver. Ou, num termo talvez mais adequado: *superviver*. Para isso, como aponta Bosi, servem-lhe os ritos e o mito, que atualizam o Eterno, pois, se para a civilização Ocidental, a experiência precede o conhecimento, que precisa evoluir em sua missão teleológica de atingir a verdade no futuro, a sabedoria mairum é a palavra em ação, o conhecimento "experienciado" do mito.

### 2.4 Maíra e Micura: O mal de ser

Maíra é o herói cultural e deus principal dos mairuns. Seu percurso narrativo é, portanto, a tradicional jornada do herói mítico, como a propõem autores como Joseph Campbell (2002) e Vladimir Propp (2000), dentre outros. Exibe, bem demarcadas, etapas como a falha, a viagem, as provas, a conquista de talismãs, o retorno. Seus Oponentes, portanto, são também os clássicos adversários do herói mítico, isto é, deuses de gerações anteriores, monstros e animais fabulosos, propositores de provas etc.

Maíra nasce de um arroto do Velho Ambir, o primeiro deus, que sempre existiu e é o incriado. O Velho Ambir quis gozar a criação e, para isso, arrotou sobre ela o seu filho, Maíra. Este viveu primeiro como árvore e floresta até encontrar o andrógino Mosaingar, a "gente" criada pelo Velho Ambir, e fazer nele um útero para morar e experimentar um corpo e o mundo através dos sentidos físicos. No útero de Mosaingar, Maíra percebe "a simetria entre os lados esquerdo e direito", gosta de "morar" nesse corpo, mas percebe que essa criação "podia talvez ser melhorada" (RIBEIRO, 2001, p. 148). Veremos, adiante, que essa "melhoria" implicará na separação das coisas que aqui ainda aparecem confundidas. Esse ato de duplicação e separação surge, neste momento, simbolizado pela criação de um irmão que será sua imagem e seu avesso: Micura, o gambá. Para fazer entrar o gambá no útero, Maíra precisa vencer a resistência de Mosaingar, que não quer receber no ventre o novo hóspede. O andrógino é, pois, o primeiro Oponente a enfrentar o herói Maíra e é vencido quando o deus lhe destrói os dentes da vagina que impedem o gambá de entrar.

Depois de conviverem no útero, os gêmeos nascem como gente entre os mairuns. Estes constituirão seu segundo Oponente. Temendo o poder dos gêmeos, eles preparam armadilhas das quais eles precisam se livrar para sobreviver. Um dia Maíra percebe todo seu poder como deus e, argumentando que o mundo de Mairahú, seu pai, "é feio e triste", decide "melhorá-lo", com a ajuda do irmão. Seu primeiro objetivo é "tomar dos que têm o que eles têm para dar aos que não têm" (RIBEIRO, 2001, p. 163). Tomam, assim, para dar aos mairuns, o fogo do Urubu-Rei, o mel do Irara, o vermelho-urucum da Arara, a cor do jenipapo do Mutum, "o segredo de preparar o sal com cinzas" do Veado, as sementes da pimenta do Ouimeẽ (espécie de pássaro azul amazônico).

Finalmente, Maíra começa a criar o seu próprio mundo a partir do velho:

> Um dia ele achou que já era hora. Começou os trabalhos de refazer o mundo juntando toda a gente-ambir que existia e dividindo em dois grupos: *os de cá e os de lá*. Aos de cá mandou fazer uma casona para ser o baíto e ensinou ali mesmo como é que se construía. Quando estava pronta, 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 rancuãis e saíram para foder com as mulheres, lá fora, pelo pátio, onde quisessem. [...] Vieram então as mulheres reclamando, queixosas, que aos homens Maíra dera a pica mas a elas não dera nada. Ele decidiu criar alguma coisa para elas. Inventou, então, o ulurí e a *vergonha*. [...] Foi naquela ocasião também que Maíra *inventou o pecado: dividiu a aldeia em metades*, a do nascente e a do poente, e mandou que os de uma banda se casassem na outra. Organizou as famílias e ensinou as *palavras próprias para diferenciar os parentes*. (RIBEIRO, 2001, p. 177-178, grifos nossos)

A primeira qualidade do mundo do Velho Ambir apontada pelo narrador do mito é justamente a indistinção: "Não era muito bom aquele mundo do Velho. Não havia dia nem noite, somente penumbra. E tinha pouca comida. Não havia homem, nem mulher; todos eram iguais" (RIBEIRO, 2001, p. 134). O primeiro efeito da ação de Maíra sobre o mundo é, pois, a separação e diferenciação das coisas e dos seres, como se percebe pelo diálogo entre pai e filho depois que o Ambir vê o novo mundo do filho:

> *Mairahú:* Maíra-Poxĩ, cagão, me ouça.
> *Maíra:* Fala, Mairaíra, meu filho, escuto.
> *Mairahú:* Sou seu pai, me respeite.
> *Maíra:* Sem mim você não seria pai.
> *Mairahú:* Eu sou o um.
> *Maíra:* Eu, o outro.
> *Mairahú:* O outro é nenhum.
> *Maíra:* Eu sou quem é (RIBEIRO, 2001, p. 179).

"Maíra-Poxĩ" é o título desse capítulo, que trata da separação dos mundos. "Poxĩ" designa o que é feio, mas também nomeia aquele que defeca, como se vê pelo "cagão", segundo epíteto com que lhe chama o pai, para quem o filho estava fazendo um "estrago" na criação (RIBEIRO, 2001, p. 178). Maíra responde chamando o pai de "filho" e invertendo, assim, a ordem da causalidade, como faz também adiante, ao dizer que, sem ele, Mairahú não seria pai. Maíra mostra, assim, como a Identidade depende do Outro para se constituir e como, paralelamente, sempre constitui um Outro ao se afirmar um Eu. Em outras palavras, Mairahú só pode ser definido como o Caos e a desordem a partir do momento em que uma Ordem é criada e marginaliza tudo o que não lhe cabe na rede de valores. Esta é a dinâmica da Alteridade: o Outro é criado quando uma porção isolada do Caos se eleva sobre este e o concebe como oposição. Encontramos texto semelhante em escritos alquímicos, como em C. Rosenkreuz, que registra esta fala de Hermes: "Sou hermafrodita e tenho duas naturezas... Sou pai antes de ser filho, engendrei a minha mãe e o meu pai, e a minha mãe trouxe-me na sua matriz" (ROSENKREUZ apud DURAND, 2002, p. 303). O deus criador andrógino guarda

duas naturezas, porque engendra a si próprio e ao seu pai, ao se separar de sua origem. O filho do Caos é quem cria seu próprio pai, pois só depois de sua ação criadora o mundo se divide e o que era amorfo pode agora ser visto e nomeado como Caos e oposição.

Os paradoxos e as tautologias das frases finais expõem, em sintaxe linguística, a complexa dialética entre Identidade e Alteridade. Embora Identidade e Alteridade sejam frequentemente concebidas como mutuamente determinadas, "é a diferença que vem em primeiro lugar", uma vez que esta não aparece simplesmente "como o resultado de um processo, mas como o processo mesmo pelo qual *tanto* a identidade *quanto* a diferença (compreendida, aqui, como resultado) são produzidas. Na origem estaria a diferença – compreendida, agora, como ato ou processo de diferenciação" (SILVA, 2000, p. 76, grifos do autor). Na afirmação de Mairahú "Eu sou o um", um Eu que se afirma sem legitimidade, pois não existe, liga-se a um predicativo que é um numeral ou artigo indefinido substantivado, cujo artigo definido preposto indica que existe uma essência onde não deveria existir essência nenhuma: Mairahú é o vazio pleno do Caos potencial, a substância total, por não realizar substância nenhuma, lugar onde tudo é porque nada existe individualmente e formalizado, e não constitui, portanto, nenhuma Alteridade. O artigo definido determinando o indefinido indica esta complexa substância.

Ao contrário, Maíra responde com uma frase de verbo elíptico, dividida em dois hemistíquios em que se opõem os termos "eu" e "outro". Em correspondência com a frase de Mairahú, a resposta de Maíra torna-se ambígua. Pode ser interpretada como índice do isolamento de Maíra em relação a Mairahú, isto é, "eu sou o outro que se opõe a você, que é o um"; mas pode também ser a afirmação de que "eu sou o outro de mim", numa denúncia da consciência de que só existo em função da elaboração da Alteridade. A elipse pode ser ainda preenchida por um conectivo, em vez de um verbo, vindo a significar, a frase, uma resposta confirmativa do que disse o Velho Ambir, isto é, que "eu e o outro" somos Mairahú, o Todo. Em duas frases curtas justapostas, o autor concentra a questão da Alteridade e dos problemas que a constituição de uma autoconsciência e da fundação de uma cultura isolada traz à experiência humana: o Outro e Eu somos partes do que era Um; ao separar-me deste Todo, Eu crio a minha parte, que é a que fica imanente ao Todo. Por isso, Maíra-Poxi é a feiura de Maíra, que fragmentou o mundo harmonizado.

Mairahú mostra a falsidade desse Outro, denunciando que ele "é nenhum", numa construção sintática inusitada, que estabelece como predicativo do verbo afirmativo um pronome indefinido com função habitual de excluir qualquer substância, pois, ao contrário de "ninguém", que já significa "nenhuma pessoa", "nenhum" precisa de um substantivo ao qual

se apoie. Outra vez estamos diante de uma construção que dualiza a essência de um termo; mas, enquanto no "um" de Mairahú entendemos a substância do que parece não ser, aqui, ao contrário, "nenhum" nega a realidade do que parece existir.

A última frase de Maíra, por sua vez, divide-se igualmente em dois hemistíquios, agora com a primeira pessoa de um lado e a terceira de outro, ambas afirmadas pela presença de dois verbos separados, mas igualmente identificando o Eu e o Outro, o primeiro e o terceiro. Assim, se sujeito e objeto aparecem separados como sujeitos de orações exclusivas, o terceiro ainda aparece submetido ao principal pela subordinação, embora identificados entre si pelo verbo "sou". É a linguagem, criada por Maíra, que desvela sua lógica necessária: falar é hierarquizar o mundo.

Com o ato separador de Maíra, "começou a guerra do mundo", e a próxima etapa, na jornada de Maíra-Micura, será a grande guerra contra os Juruparis, em que Micura é desmembrado e ressuscitado por artes do irmão e os gêmeos conseguem, para os mairuns, as plantas que sustentarão sua agricultura. Nessa fase, enfrentam bestas fabulosas, como os cães e as bordunas dos Juruparis e o Grande Tigre-Leão, um jaguar gigante, a maior e mais monstruosa criação de Mairahú. Vencido o Tigre-Azul, os irmãos vestem seus olhos e tornam-se os dois astros reguladores da vida no planeta: Maíra, o Sol; Micura, o Lua.

O último Oponente à Ordem de Maíra são as mulheres mairuns, que roubaram as flautas jacuís, enquanto os gêmeos lutavam com o jaguar, e usaram-nas para escravizar os homens e, assim, ameaçar a cultura masculina instituída. O episódio sucede aquele da grande luta, que termina avisando de que a Ordem precisará ser vigiada, pois "Maíra-Monan [...] pode atacar de novo, a qualquer momento" (RIBEIRO, 2001, p. 195). Antecipando a última intervenção dos gêmeos no episódio das mulheres rebeladas, o aviso aponta para a necessidade de salvaguardar a Ordem contra as investidas do Outro, pois "é bom viver como ensinou Maíra" (RIBEIRO, 2001, p. 210).

Depois da reforma de Maíra, o antigo mundo é dividido em duas partes opostas: "Este nosso tempo, dos homens refeitos, é a era de Maíra-Monan: Deus-Defunto, e de Maíra-Coraci: Deus-Sol. Cada um tem seu mundo próprio. Maíra-Monan o dele, que é o mundo dos mortos-viventes. Maíra-Coraci o nosso, que é o dos viventes-mortais" (RIBEIRO, 2001, p. 191). Assim, ao se instituir a Ordem e dar-se expressão ao Caos, ao Outro, ao Não-Ser, cria-se também o lugar da Morte, aquela que nega, uma vez que a Identidade e a Ordem precisam ser soberanas, únicas categorias ontológicas: "A identidade normal é 'natural', desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade. [...] A forma homogeneizadora da identidade normal é

diretamente proporcional à sua invisibilidade" (SILVA, 2000, p. 83, grifos do autor). Por isso a Morte, negação absoluta, será, ao termo, a última Oponente do deus Maíra, em seu lamento final:

> Nada é tão bom, suspeito, como o ser sempre um eu, único, sozinho, em si contido, de si contente. Onipotente. Quem há-de? [...] Eu não! Não sou só. Não sou único. Nem sou só deles. Eles é que são unicamente meus. Outros há e aí estão querendo ir e vir. Confluir.
> Que fazer? Se submerjo e confluo, emerjo com os mais, confundido. Fico. Mas, se estaco, me destaco no instante de glória, mas me acabo. Passo. Esquecido? Ignorado? (RIBEIRO, 2001, p. 332)

Maíra conclui que não pode ser absoluto, que outros deuses há como ele, cada qual excluindo de si o Outro para criar sua identidade e existência. Essa relativização destrói a legitimidade do próprio mito e ameaça o lugar da divindade. Daí a crise: se abrir mão de ser um sujeito absoluto, fundador de uma cultura absoluta, elimina a Alteridade, mas deixa de existir como realidade afirmada, pois se amalgama às outras formas de ser. Se, por outro lado, mantém-se como Identidade, brilha "no instante de glória", mas cria a negação que o haverá de subsumir.

A última consciência de Maíra é, pois, sobre sua parcialidade e, logo, sua mortalidade:

> Sem eles quem me há de lembrar, louvar? Povo meu que refiz quebrando molde de Deus-Pai. Quem o fez meu pai fui eu. Mas quem me fez?
> Um mundo despovoado de mairum-mairuns não estará, coitado, de mim também despojado?
> Qual agora o risco maior? Esta guerra ganhar? Esta guerra perder? Tantos querendo fazer sóis pra me apagar. Como ficar?
> No negror do mundo em que eu estiver apagado, que luz vai esplender? Quem saberá de mim? Mairum nenhum... Maíra, ira?
> Não, Mairahú, meu pai, não peço paz. Um trato quisera, talvez. Como evitar o desastre inevitável que a eles e talvez a mim, a nós também, soçobrará? Que Deus sou eu? Um Deus mortal? (RIBEIRO, 2001, p. 332)

Maíra é um deus apenas na medida em que permanece como verdade. Sua tragédia é esta anunciada por Bataille a respeito de todo discurso: "Cada verdade geral sempre tem a aparência de uma mentira particular" (BATAILLE, 1989, p. 73). Se a Ordem fundada denuncia-se como mentira, desaparece, e extingue-se, com ela, a verdade do deus que a erigiu. Mas, afinal, o que é mais desejável: manter a Ordem ou deixá-la derruir? O que é ganhar? O que é perder? Ainda assim, não é a paz, que ele pede, pois eliminar a ideia do Outro é eliminar-se como substrato ontológico. Por outro lado, é preciso ao menos uma "trégua", um meio de todo Mal relativizar-se em benefício de um convívio harmônico.

Se acompanharmos a jornada de Maíra e sua luta cosmogônica contra os agentes caotizadores, não podemos senão concluir que o Mal, para um deus, é a falta de expressão. Por isso, no início, sempre está o Verbo. É o mito que funda as divindades, é a palavra que institui a Ordem e a lei. No entanto, este deus mairum percebe-se também como Mal. Pelos pensamentos do aroe, quando Maíra desce sobre ele, o deus recebe sua censura: "Nós, os mairuns, estamos acabando. Conosco acaba Maíra-Monan, Mairahú, Maíra-Ambir o nosso Criador. Quem começou tudo isto foi você mesmo, Maíra-Coraci. *Você queria ser só*" (RIBEIRO, 2001, p. 258, grifo nosso). Assim, em *Maíra*, mesmo o mito mairum, que à primeira vista parece revelar a face positiva desse enredo, converte-se, também ele, numa instância de elaboração do Mal. Nada parece poder restar, aos olhos de Darcy Ribeiro, como fala absoluta e hegemônica. Nem a dos seus próprios heróis.

Susan Neiman (2003), num estudo que aponta o Mal como o grande móvel da filosofia moderna, recorda o século XX como o fim das grandes teodiceias, isto é, daqueles sistemas absolutos sob os quais se guardavam as verdades e as morais. Por seu caráter de romance antropológico, *Maíra* expõe ficcionalmente o mal-estar do século XX, pelo fim das teodiceias, combinado a uma recusa em aceitar o Mal: os deuses não podem ser condenados, mas também não podem ser desculpados. O que fazer com eles? O que fazer conosco? Esta parece ser uma resposta que *Maíra* quer nos sugerir.

### 2.5 A poética do Mal em *Maíra*

Costuma-se, no estudo do texto ficcional, distinguir duas dimensões da narrativa: o narrado e a narração, o enunciado e a enunciação, aquilo que Gérard Genette (1995) chamará, respectivamente, de história e narração, diegese e discurso, de cujo entrecruzamento a narrativa é o ponto de confluência. A história, por sua vez, comporta uma ação, isto é, o movimento de um agente numa configuração espaço-temporal. Daí as categorias clássicas da personagem, do tempo e do espaço narrativo.

Se tomarmos estas duas instâncias e suas subdivisões categóricas, poderemos posicionar um "Mal narrativo" em potencial para cada uma delas. Assim: 1) as personagens exercem sua oposição ao herói por meio de uma vontade maligna, expressa por um ato violento (entendendo-se, aqui, por violento, todo ato de cerceamento à livre expressão do sujeito); 2) o tempo constitui força de oposição por meio de eventos, como nascimento, doença, morte, etc., que por ventura constituam obstáculos ao exercício da vontade heroica; 3) o espaço exibe qualidades que, também elas, podem constituir Oponentes ao herói, como a

aridez, o acidente geográfico, a sistematização social e outros. Entretanto, a desconfiança contra os discursos hegemônicos trouxe para o século XX a consciência de um outro "Oponente", este potencialmente presente em toda narrativa: 4) o obstáculo criado pelo próprio posicionamento de um sujeito discursivo, que, ao dar voz a determinadas personagens e ângulos narrativos, depõe nas sombras os elementos preteridos pela escolha.

Nos quatro desdobramentos dos protagonistas de *Maíra* apontados na análise acima – Isaías, Alma, mairuns, Maíra-Micura – Darcy Ribeiro explorou estas quatro esferas de ação do Mal narrativo. Em Isaías vemos problematizar-se o Mal na ação de um sujeito, isto é, no desempenho da personagem; em Alma, aborda-se a malignidade presente nas qualidades espaciais; pelos mairuns, como vimos, o Mal é enfrentado na lida com o tempo; e, finalmente, a jornada dos deuses tematiza o Mal no discurso, o ponto de vista "sobre", isto é, do mito e da fala sobre o objeto, lugar da linguagem, ou seja, o da elaboração do próprio conceito de Mal.

Os heróis de *Maíra* não enfrentam, portanto, Oponentes particulares, mas formas do Mal Absoluto: ao relativizar duas entidades em conflito, Isaías questiona a ontologia mesma do conflito e as premissas da Alteridade; Alma, por sua vez, luta contra a tirania das ordens fundadoras de oposições, de centros e periferias; os mairuns sofrem a disposição linear de eventos/sujeitos que se afirmam negando um evento/sujeito anterior; e os deuses revelam sua face maligna no momento mesmo em que se afirmam como divindades, isto é, expõem o ato fundador do Outro e do Mal.

Portanto, o eixo nuclear da trama de *Maíra* é o próprio ser de oposição, daí o tema do romance ser a substância do próprio Mal, isto é, a substância narrativa do "Outro". Por meio das quatro jornadas centrais do romance, Darcy Ribeiro problematiza o Mal, colocando em crise suas localizações tradicionais e sedimentadas pela cultura ocidental.

### *2.5.1 Agonistas: O Outro e o inferno da culpa*

Isaías, o herói individual central da trama, não tem adversários humanos, isto é, "vilões" que lhe enfrentem diretamente a vontade e se lhe oponham. Mas podemos encontrar esses adversários eufemizados nas figuras representativas da civilização colonizadora, como em Nonato, Juca ou os pastores Bob e Gertrudes. Se estes não lhe fazem oposição direta é porque, se assim o fizessem, o Mal outra vez estaria polarizado, e não diluído como quer o plano do romance. Por isso, o enfrentamento é interno, e a oposição se faz através da culpa, isto é, por meio da presença do Outro no próprio sujeito heroico. O conflito de Isaías é mais interior, a ação de sua jornada é quase inteiramente psicológica, numa situação em que a

autoconsciência individual atinge um ponto de alta concentração. Essa atitude reflexiva, que cria o sujeito para si mesmo e, segundo o crítico Harold Bloom (2000), começa com a personagem shakespeareana, outra vez aproxima Isaías do perturbado príncipe Hamlet.

Não obstante a mesma vocação para o comportamento reflexivo, existe, porém, uma diferença fundamental entre o mairum amazônico e o príncipe dinamarquês: a autoconsciência, expressa num metadiscurso, que acusa e recusa, em Isaías, a educação científica adquirida na cultura ocidental: "Eu li bastante sobre etnologia, psicologia, teologia. Mas as coisas todas que aprendi formam uma espécie de roupa do meu espírito. É uma camada superficial, solta, frouxa" (RIBEIRO, 2001, p. 183). Esse metadiscurso, que avalia a reflexão enquanto ela se produz, leva a narrativa de *Maíra* para um caminho distinto do de Hamlet. Se o embate entre ação e consciência no Hamlet serve para explorar "os paradoxos da ação e da reflexão sobre a ação" (FRYE, 1999, p. 127), em Isaías, a obsessão pela reflexão consciente persegue outro fim: o de avaliar as posições ontológicas do Eu e do Outro e dissolver as certezas que constituem a noção de Alteridade. Uma vez que essa consciência, apontada por Frye no herói romântico, se expressa como conflito moral e psicológico e resulta daquela interiorização do Caos denunciada por Meletínski (2002), ela reproduz, agora numa perspectiva moral, o embate secular entre Cosmo e Caos, que elabora, para todas as culturas, as noções de Eu e Outro, Bem e Mal, relativizando-as no mundo físico e social ao posicioná-las na consciência humana.

O olhar perscrutador e analista é sempre reificante. Diante de um sujeito que quer conhecer, todo outro sujeito converte-se em objeto. Mais do que isso, parece que só o Outro pode ser objeto de conhecimento, pois só ele pode objetificar-se. Sobre a obsessão do calabrês padre Aquino de escrever um "Manual de Etnografia Mairum" com "detalhes" e "sabedoria", Isaías pergunta-se: "Saberia padre Aquino a metade daquilo sobre seus calabreses?". Ao contrário do mestre religioso, Isaías insinua um desejo de autoconhecer-se, por uma sutil percepção de que o Outro é uma projeção de mim: "Isaías ajoelha-se no chão do quarto para buscar dentro de si, outra vez, o que não vê lá fora" (RIBEIRO, 2001, p. 215).

A dificuldade de aceitar-se e se autoafirmar é consequência de um olhar de fora, de uma perspectiva que assume a própria cultura como exógena e sente, portanto, dificuldade de considerar como natural a axiologia edificada a partir do interior dela. Ao indivíduo culturalmente exilado, todo Bem e todo Mal revela sua natureza de artifício humano. No capítulo "Avá", quando Isaías sobrevoa o Atlântico retornando de Roma, ele recorda a aldeia mairum, antecipando o encontro iminente: "Daqui de cima, de fora e de longe daquele meu mundinho mairum, já meio esquecido, eu *gozo e sofro* repensando-o como fiz todos esses

anos" (RIBEIRO, 2001, p. 73, grifo nosso). A ambiguidade dos sentimentos do herói, expressa pela associação dos verbos contraditórios entre si, demonstra a dupla constituição de sua identidade.

Nesse retorno, contemplados do alto e de fora, os mairuns são apresentados numa linguagem etnológica, em que Isaías não apenas os descreve, mas também os interpreta. O mundo que era antes visto de baixo e de dentro revela agora formas geométricas e, em vez de sentido, é pensado e redesenhado numa planta baixa:

> Daqui de cima, olhando não lá pra fora, mas cá pra dentro, para o fundo de mim, eu vejo o meu mundo. É aqui agora que a minha aldeia mairum respira tal como foi e eu vi, há tantos anos. Eu a vejo e revejo em cada detalhe, vejo até em ângulos que não se pode ver, como a arrumação antiquíssima das bandas e das famílias clânicas. 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. Uma banda da aldeia é do dia, da luz, do sol, do fogo, do amarelo. É onde está a minha família Jaguar, entre muitas outras. A outra banda é noturna, crepuscular, lunar, aquática, azulona. É a das famílias recíprocas, como a dos meus cunhados os gaviõezinhos carcarás e de muitas outras gentes. (RIBEIRO, 2001, p. 73)

Por outro lado, o Mal entre os mairuns é então definido como o "recíproco", termo que eufemiza o caráter negativo do Outro. "Sou o recíproco dos carcarás" (RIBEIRO, 2001, p. 109), é como se define o mairum Isaías, partindo, não de si, para dizer-se, mas de seu oposto. Adiante, Isaías reconhece ainda mais abertamente a relatividade desse Mal e desse Outro:

> Uma banda diz da outra que ela é fêmea, ruim e feia. Não se decidiu ainda de quem são esses defeitos. Mas a mim, no fundo de mim, me parece que eles, os do lado de lá, é que são mulheres, feios e ruins. Se este fosse assunto para se discutir, eu teria muitos argumentos para provar minha tese. Exceto eu, todos nós, os do nascente, somos os mais bonitos, os mais fortes, os mais tudo, menos eu. (RIBEIRO, 2001, p. 73)

Construindo sobre a aldeia mairum um modelo de oposições fechado e completo, Isaías consegue, de um lado, perceber o artificialismo do sistema, admitindo que cada um vê o outro como seu oposto mal; de outro lado, como mairum nascido entre os Jaguar, reconhece, por sua vez, que este é o clã bom e luminoso, advertindo, porém, que este não é assunto que se discuta, alertando para o fato de que qualquer reflexão, exterior ao sistema, sobre ele, anulará o eixo de valores dispostos pela cultura. E acrescenta que qualquer Jaguar é melhor; menos ele, Isaías. É que o discurso de Isaías já é, como dissemos, um metadiscurso, e a

primeira propriedade da metalinguagem é relativizar toda linguagem. A fala de Isaías destitui todo valor de um *status* privilegiado, por meio da reabilitação da condição do Outro. Assim, sua linguagem é paralíptica, pois, se de um lado avisa que não se pode discutir o sistema cultural, de outro ele está a fazer justamente isso, por isso se exclui do lado bom e superior da aldeia: Isaías não pode se ver como "melhor", pois já se posicionou fora do sistema axiológico mairum. Sua cultura de origem é agora objeto de estudos e questionamentos:

> E ainda me espanto: por que nossa gente, tão singela em tudo, tem tanto apego à coerência? Por que tanto empenho em organizar as coisas e tudo dispor numa ordem simétrica? A aldeia exprime no chão do mundo as ideias que levamos na cabeça: a banda do nascente e a do poente, o lado de cima e o de baixo, e rua de fora e a de dentro. [...] Vivemos divididos segundo regras do sim e do não, do frio e do quente, da sorte e do azar, da vida e da morte, da alegria e da dor, do cru e do cozido, da boca e do cu, do pau e da boceta, da cabeça e do umbigo, do sangue e do leito, do sêmen e do cuspe, do nu e do vestido, do silêncio e da fala, da raiz e da fronde, da pele e do osso, do animal e do vegetal, da caça e do peixe, do riso e do choro, do tubi e do goto. Quando falamos um, aí está o outro, oferecido, como o direito e o esquerdo, a frente e o atrás, exigindo atenção e, se é o caso, pedindo a sua parte. (RIBEIRO, 2001, p. 74)

Essa disposição para entrever uma estrutura ordenadora por trás do que antes parecia natural, ele a adquiriu do convívio com a cultura branca. Foi depois de viver sob os valores do Outro e notar a separação entre brancos e índios, que Isaías enxergou a divisão interna da própria aldeia, que ele sente dificuldade de reconhecer, pois anseia por outra vez experimentar aquele "nós" completo e indiviso: "O ser de lá não é ser estranho. [...] Eu sou deles, para os mairuns de todas as bandas e famílias. E eles são comigo para formarmos juntos um nós poderoso que abriga a todos" (RIBEIRO, 2001, p. 74).

Essa indivisibilidade expressa-se pelas relações de complementaridade que sustentam o sistema de oposições interior à aldeia. Internamente, o Outro não é elemento de exclusão, mas de acréscimo. Por isso, aqui o Outro também é, de certa maneira, "melhor". As mirixorãs, mulheres que não casam para cultivar a arte do amor e doar-se a todos os homens mairuns,

> vêm dos clãs novos, dos que chegaram mais tarde. [...] São de certa forma inferiores. Não, talvez não sejam inferiores. Melhor é dizer que são bravos. Ainda estão sendo amansados. Dizem que eles entraram para o mundo dos mairuns como cativos de guerra. Mas, sendo gente muito bruta e covarde, não podiam ser comidos. Foram ficando ali, foram vivendo ali e foram se misturando conosco. Um dia aprenderam a fazer clãs como os nossos. Depois, não se sabe quando terá sido, se integraram na aldeia. (RIBEIRO, 2001, p. 110)

Nos clãs opostos estão os "melhores lutadores" e as mulheres mirixorãs que eles geram "são mais mulheres que as mulheres comuns e talvez até *mais mairuns*", "são as mais bonitas, as mais enfeitadas, porque sua beleza é o *orgulho de todos os mairuns*" (RIBEIRO, 2001, p. 111, grifos nossos).

O percurso de Isaías é, pois, instrumento de fusão no enredo do romance. "Agora viverei com a minha verdade, a minha verdade entreverada", anuncia o herói. "Deus do céu, meu pai e meu tio. Deus é Deus e Maíra. Maíra é Deus" (RIBEIRO, 2001, p. 109). Ao dizer, de Deus, que ele é pai e tio, Isaías está misturando categorias opostas, pois, segundo a organização tribal mairum, pai e tio são as principais autoridades, mas vem, cada um, de um clã oposto e complementar. Associar os dois ao mesmo Deus é admitir a unidade essencial do que é diferente na aparência. Por outro lado, Isaías é um sacerdote, isto é, está envolvido diretamente com o principal fundamento das culturas, o sentimento religioso. Suas orações, porém, "rezas entreveradas", caracterizam-se por um sincretismo que funde os panteões cristão e mairum (ver RIBEIRO, 2001, p. 108-109).

Isaías é o mairum que pensa, o mairum sério, pois o primeiro efeito da superconsciência é denunciar a violência de toda ordenação. Essa superconsciência faz o herói perceber a irredutibilidade de um pertencimento. Como diz Alma, Isaías não foi "parido, foi fundado", ele "é a mairunidade", destinado, desde o nascimento, a liderar a nação mairum (RIBEIRO, 2001, p. 183). Isaías não pode, pois, evadir-se de ser possuído pela cultura mairum, reificado pelo sistema cultural como todo indivíduo humano:

> Sou um filho de Deus. N'Ele sou homem, um homem qualquer. N'Ele sou gente e não apenas mairum ou, pior ainda, um mairum converso, civilizado, transpassado, evadido. Evadido, mas carregando dentro de mim, senão a marca, a essência. Mairum sou, pobre de mim. Esta é a verdade irredutível que me dói como uma ferida. Sou mairum, sou *dos* mairuns. (RIBEIRO, 2001, p. 44, grifo nosso)

Aceitar agora sua condição de ser ambíguo, portanto, é, ao final, reafirmar sua cultura mairum, pois, através da observação do Outro interior, Isaías notou a diferença entre o Outro *maligno* e o Outro *recíproco*: enquanto no contato com o Outro exterior da cultura branca, ele notou a força destrutiva da Ordem, no interior de sua comunidade, porém, Isaías percebeu a oposição como harmonia e concebeu a utopia de um mundo formado apenas de sujeitos, sem Alteridade e sem reificação da diferença:

> É verdade que eu e minha gente Jaguar formamos um nosinho exclusivista. Mas é um nós débil, incompleto e consciente de que só existe de fato dentro do conjunto dos outros nós familiares todos. Quando penso no meu clã oposto

> do carcará, eu o vejo como meu recíproco, complementar. É lá com eles que eu vou buscar minha mulher que há de parir meus filhos. É lá, entre os cunhados, que terei meus amigos preferidos. Aquela mulher e aqueles amigos são mais meus justamente por serem de natureza diferente da minha. São os entes de que eu preciso para com eles formar um nós vigoroso, fecundo, completo. (RIBEIRO, 2001, p. 74)

Por isso, de um "nosinho" exclusivista, Isaías sai para a consciência de um "nós" mais transcendente e poderoso e toma consciência da realidade substancial e necessária de todo Outro: "Eles e nós formamos uma unidade, um verdadeiro nós, aquele nós mais profundo, de quem sabe que não pode viver nem morrer sem o outro" (RIBEIRO, 2001, p. 110). Aceitar-se como é implica então em viver em paz com a ambiguidade, que Isaías descobriu em si, mas na verdade é supra-humana, isto é, pousa além e acima das diferenças culturais: "Outro dia sonhei comigo: eu era um homem belo, um sacerdote, e tinha o cabelo comprido como o de Cristo e dos *hippies*. Mas, como mairum, tinha também, nos dois lados da cara, o distintivo tribal. Estava orgulhoso de mim, descansado" (RIBEIRO, 2001, p. 42). Embora essa ambiguidade vá para sempre custar o preço da perda de uma identidade: "Ser igual, apesar de todas as diferenças possíveis, graças a uma identidade essencial, é a isto que eu aspiro" (RIBEIRO, 2001, p. 43).

Dessa forma, é ainda aceitando uma essência mairum que Isaías poderá encontrar a paz. A recusa da hostilidade da cultura branca significa censurar toda hegemonia e optar pelo convívio das diferenças que ele já apontou entre os mairuns. Assim, o Mal que a princípio Isaías parece querer evitar torna-se, ao final, o Bem que o salva e o harmoniza. No desejo de recuperar a essência mairum e ao mesmo tempo repudiando-a pela visão branca que adquiriu, é essa sua origem "selvagem" que vai lhe dar força e entendimento para entender e conviver com sua ambiguidade. Neste sentido, o destino de Isaías aproxima-se do de Alma. Também é pela aceitação de uma certa mairunidade que ela consegue vencer uma malignidade da civilização. A diferença entre os dois é que, em Isaías, essa aceitação não se refere a um espaço externo, mas a um caráter de ambiguidade interior. Isaías não recusa *in toto*, como Alma, a cultura do "civilizado". No seu espírito corrompido, essa outra ordem, convertida em fórmulas e desnaturalizada, revela uma face inversa – a do Caos e da vacuidade de todo artificialismo: "Por que toda a Ordem se alimentou de mim, por tanto tempo? Talvez porque viram em mim a capacidade de erradicar todas as ervas daninhas que os mairuns tinham na alma. As que cultivaram em séculos e séculos de heresia. Não sabiam é que, no lugar delas, não plantavam nada. Enchi meu peito de fórmulas" (RIBEIRO, 2001, p. 218). Se o objetivo de Alma é a adaptação a um conteúdo externo, novo e oposto a seu lugar de origem, o de Isaías é preencher-se interiormente de algum conteúdo que possa dizer seu. Alma *enforma* o

ser para ajustar-se ao mundo mairum; Isaías não tem um ser para receber uma essência. Pela diferença entre os dois percebe-se que o que não tem conteúdo não é pura forma, mas pura *deformidade*.

O anseio de Isaías é por desfazer um percurso, como se a única forma de vencer o Mal fosse não o ter criado: "Eu só volto atrás para ser o que teria sido, sem nenhum esforço, se tivesse ficado" (RIBEIRO, 2001, p. 169), "no desejo de retornar a um convívio que eu nunca deveria ter rompido" (RIBEIRO, 2001, p. 108). Repare-se que o Mal que ele tenta refazer é assumido como responsabilidade sua, que ele mesmo provocou. Por isso ele habita essa fronteira, em que "volto" é o único verbo conjugado no presente, entre um "teria sido" de um passado perdido e um "para ser" do futuro desejável. Personagem culpada, Isaías habita o limiar do tempo, onde as coisas e os seres nunca se afirmam, pois carecem de um passado que as inscreva como essências ou de um presente que as legitime como existências: "Não sou o soldado que regressa vitorioso ou derrotado. Não sou o exilado que retorna com saudades da raiz. Sou o outro em busca do um. Sou o que resulto ser, ainda, nesta luta por refazer os caminhos que me desfizeram" (RIBEIRO, 2001, p. 107). Num eterno porvir, Isaías é "desejo", aquilo que nunca se completa: "Ele, o outro, o futuro de mim, eu o farei, não seguindo no que sou. Ele só nascerá quando eu me desvestir de mim, do falso eu que encarno agora para deixar livre o espaço onde ele há de ser" (RIBEIRO, 2001, p. 76).

O que impediu Isaías de fixar-se num papel e numa Identidade é ter vivido do outro lado, isto é, crescido entre os brancos, no lugar que, para sua cultura indígena original, é o espaço de domínio do Caos e do Mal. Essa dupla origem cultural institui, para esta personagem, um Mal plurilocalizado e forças de oposição multivetorizadas. Isaías é uma daquelas "personagens mediadoras", constituídas de "polos neutros ou complexos", de que fala Philippe Hamon (1977, p. 172), e a cujo grupo pertencem os *tricksters* (conforme veremos adiante), como o deus Micura, os árbitros, as personagens dilaceradas, as conciliadoras de contradições e outras. Por isso, se o Mal é qualidade daquilo que é estranho e exterior ao *locus* do herói, para Isaías ele será ubíquo: entre os brancos, quando ele recorda a raiz mairum; entre os mairuns, quando ele se faz branco.

Em todo sentido, as forças que se opõem a Isaías originam-se em sua própria essência ou identidade: para onde quer que vá, ele próprio leva consigo o olhar malignizado e, quando pensa encontrar um Bem que o posicione e pacifique, imediatamente a condição oposta vem relativizar e destruir o bem-estar almejado: "Melhor que seja padre, assim poderei viver quieto e talvez até ajudar o próximo. Isto é, se o próximo deixar que um índio de merda o abençoe, o confesse, o perdoe. [...] Eu, índio mairum, posso ser sacerdote deles? Nunca!"

(RIBEIRO, 2001, p. 41). Por isso, anuncia: “E afinal, o milagre que peço, qual é? É que Deus mude minha substância” (RIBEIRO, 2001, p. 43).

Isaías está na paradoxal situação daquele que precisa livrar-se de ser para gozar uma existência. O olhar adquirido do branco civilizado retirou o sentimento de absoluto que a experiência de pertencimento cultural assegura. Contemplados de outro centro, os mairuns são a margem. Ser mairum, para quem pensa como branco brasileiro, é ser ninguém, não gozar da hegemonia e do Bem: “Padre Ceschiatti [...] diz que eu sou mairum (e sou) tal como aquele congolês a quem ele se refere tem a desgraça de ser de certa tribo do Congo. Ele não sabe, mas eu sei bem que, no dia em que houver uma nação congolesa mesmo, os mairuns de lá continuarão a ser mairuns, quer dizer, não-congoleses: ninguém!” (RIBEIRO, 2001, p. 41-42). Isaías, portanto, não cabe naquilo que chamam Brasil e que parece gozar de uma unidade cultural: “Muitos até proclamam que a avó foi pegada a laço. Sobretudo se são escuros. Mas comigo é diferente. Nenhuma avó minha foi pegada a laço. O selvagem sou eu mesmo. Minha avó sou eu” (RIBEIRO, 2001, p. 41). Desterrado de sua origem mairum, mas igualmente deslocado de uma identificação com o branco, Isaías experimenta o Mal absoluto, isto é, a absoluta Alteridade.

Na tentativa de vencer este Mal absoluto tornando-o novamente relativo, ele procura, então, afirmar a legitimidade e soberania de seu povo. Entretanto, o fato de também ter se desenvolvido sob a influência da cultura adversária, debilitou seu poder de autoafirmação, pois mostrou a relatividade e transitoriedade de todo sujeito e toda cultura: “Minha aldeia não é parte de coisa nenhuma. É um povo em si, quer dizer, uma tribo com sua linguinha, sua religiãozinha, seus costumezinhos destinados a desaparecer. [...] Eu pergunto: sobreviver para quê?” (RIBEIRO, 2001, p. 42).

Com seus atributos minúsculos, o destino do povo mairum é ser engolido pela cultura hegemônica: “Estamos ameaçados de extermínio” (RIBEIRO, 2001, p. 44). Para sobreviver, um índio mairum deve abdicar de sua essência, como Isaías, cujo discurso já acusa a autonegação como resultado da negação cultural:

> Cada um que saia da aldeia vai ser como eu, ou seja, coisa nenhuma. Os que ficarem lá só herdarão a amargura de serem índios. Como eu, tratarão de raspar a cara, para disfarçar a tatuagem, esses dois circulozinhos malditos, abertos a fogo bem debaixo dos olhos. Também já era tempo daqueles idiotas deixarem de ferrar as crianças. (RIBEIRO, 2001, p. 42)

Isaías retorna do interior do Mal e traz consigo a alma tomada por ele. Os olhos contaminados pela cultura heterogênea maculam as verdades daquela que um dia foi a sua cultura, e o que fora seu parece-lhe agora *exótico*, este magno adjetivo para qualificar o Outro.

Como o Mal é instituído no momento mesmo em que se afirma um Bem, só há uma forma de resistir ao Mal: deixar de ser. Novamente, nosso herói se aproxima do perturbado príncipe shakespeareano:

> Hamlet [...] é ciente das infinitas possibilidades que – pelo menos teoricamente – são inerentes à condição humana e à consciência, mas evidentemente também sabe que mesmo uma pessoa tão versátil como ele tem apenas um repertório limitado. Isso leva um espírito singular a sentir que ser simplesmente um ser humano finito significa, de certa forma, ser um prisioneiro. Todos construímos prisões secundárias com nossas ações, mas são projeções de uma prisão mais profunda determinada por aquilo que somos e pelos limites impostos aos nossos poderes pelo (e no momento do) nascimento. (FRYE, 1999, p. 126)

A única diferença é que, para o antropólogo-ficcionista Darcy Ribeiro, o drama entre finitude e infinitude, escolha e plenitude, dá-se no âmbito cultural: não se trata mais de uma maldição imanente à condição humana, mas de uma situação criada pela elaboração de sistemas culturais. Índice dessa distinção é a diferença de sentimentos que move os dois heróis: Hamlet teme o futuro da escolha; Isaías almeja o futuro como saída do impasse. A dificuldade de Hamlet está no ato da escolha: ele precisa escolher, mas não consegue fazê-lo; a de Isaías está na impossibilidade da própria decisão. O conflito hamletiano está inteiro no presente da personagem, portanto, ainda é passível de encontrar solução num ato que o retire da encruzilhada; o conflito de Isaías está no passado, na sua retirada do seio mairum e no convívio com a cultura rival. Portanto, não lhe é permitida nenhuma escolha: ele deve carregar todos os caminhos consigo, sempre. A angústia de Hamlet é a dúvida; a de Isaías, a culpa. O que devo criar?, pergunta-se o príncipe dinamarquês. O que criei?, lamenta o Avá mairum.

A culpa é uma das principais manifestações do Mal passado na existência presente. É também o que persegue Alma: "Minha culpa, minha máxima culpa", diz ela de sua vida promíscua no Rio de Janeiro, culpada de ter ofendido o pai (RIBEIRO, 2001, p. 91). Por isso quer ir à missão no meio da mata: para pagar seus pecados servindo a Deus. Mas Alma encontra uma espécie de paz abraçando a vida selvagem entre os mairuns. Isaías fica a meio caminho, naquele lugar que, citando André Breton, Goerges Bataille aponta como o espaço possível da convergência:

> "Tudo leva a crer", escreve André Breton, "que existe um certo ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável deixam de ser percebidos contraditoriamente."
> Eu acrescentaria: o Bem e o Mal, a dor e a alegria. Este ponto, uma literatura violenta e a violência da experiência mística, ambas o representam. A via pouco importa: somente o ponto importa. (BATAILLE,1989, p. 26)

Por isso, o enredo de *Maíra* é uma missa, e a fala de Isaías é um discurso místico-religioso: Isaías é o condutor, a ponte, de passagem e inversão, entre o profano e o sagrado, a partir do qual o Mal se torna um Bem. Ele está entre Alma e Nonato, entre os mairuns e a civilização. Por meio dele, Darcy Ribeiro elimina a dicotomia entre os papéis narrativos do herói e do Oponente: vilão de si mesmo, Isaías emperra o tradicional embate entre personagens do Cosmo e personagens do Caos, entre o próprio e o alheio, o Eu e o Outro, o Bem e o Mal.

### *2.5.2 Discurso: A multiplicação das vozes*

Identidade e Alteridade são construções linguísticas: "A identidade e a diferença são criações sociais e culturais", o que significa dizer que "são criadas por atos de linguagem". E a linguagem é uma "estrutura instável", que "vacila" e se caracteriza "pela indeterminação e pela instabilidade". Dessa maneira, "na medida em que são definidas, em parte, por meio da linguagem, a identidade e a diferença não podem deixar de ser marcadas, também, pela indeterminação e pela instabilidade" (SILVA, 2000, p. 76-80).

Da mesma maneira, narrar é impor um olhar sobre o Outro ou, como nota S. S. Lanser (apud REIS e LOPES, 1988, p. 140-141), na narração mais tradicional "há na verdade uma voz que 'fala' e outra, usualmente reduzida a uma consciência silenciosa, que 'escuta'. De fato, é esta voz e a estrutura comunicativa personalizada e construído pelo texto escrito, que atribui a este último muito do seu poder e autoridade". Se a Alteridade e o Mal são, pois, construtos linguísticos, atacá-los para denunciar sua relatividade ontológica implica em necessariamente denunciar as hesitações e instabilidades da linguagem.

Por essa razão, toda literatura voltada para os temas e representações da Alteridade tende a apresentar essa instabilidade linguística denunciada em suas formas e estruturas. É o que ocorre com aquilo que o crítico peruano Antonio Cornejo Polar denominou de "literatura heterogênea", uma arte literária construída a partir da "pluralidade dos signos socioculturais", numa "zona de ambiguidade em conflito" (POLAR apud ORTIZ, 2005, p. 144). As literaturas

da heterogeneidade são "fruto da convergência conflitiva de pelo menos dois universos socioculturais diferentes" (ORTIZ, 2005, p. 147) e apresentam na linguagem as marcas desses mundos em tensão. Em estudo sobre *Os rios profundos*, de José María Arguedas, Cornejo Polar mostra como o tema do migrante, sujeito mestiço, é elaborado formalmente por meio de um sujeito narrativo e um discurso também plurais, em que se fundem o registro oral e o escrito, a canção e o romance, o antigo e o moderno, o camponês e o urbano, o quíchua e o espanhol. O resultado é uma "pluralidade de vozes em diálogo", numa "totalidade contraditória" que rejeita a conciliação dialética e a superação do conflito numa síntese em que as diferenças possam ser apagadas (ORTIZ, 2005, p. 151-153).

Para as páginas de *Maíra* também convergem escritura e oralidade, a poesia e a prosa, o primitivo e o civilizado, o autóctone e o colonizador, e a narração é elaborada, como já dissemos, com uma variedade de vozes e focalizações que impede, a todo momento, que o discurso se fixe num único ponto de vista:

> Embora encontremos em mais da metade dos 66 capítulos a presença de um narrador onisciente, [...] a história nos chega a partir de vários pontos de vista. Ao lado do "eu" do narrador, sujeito do discurso, a narrativa se fragmenta em vários "eus", compondo-se num caleidoscópio em que dos vários ângulos vai surgindo a imagem do todo. Uma imagem semovente, plural, ambígua. (MARIA, 2001, p. 402)

A voz e a focalização mudam de um capítulo a outro ou, às vezes, até no interior de um mesmo capítulo. Como notamos, diferentes narradores sucedem-se nos capítulos do romance. Outras vezes, as diferentes vozes narrativas são separadas apenas por um trecho digressivo, em que uma oração introduz a passagem da narração heterodiegética e da focalização externa para a autodiegética e de focalização interna. Em outros momentos, as vozes se confundem até no mesmo parágrafo, antecipando a algaravia do capítulo final, "Indez", em que, num único parágrafo, falam todas as personagens da trama, com exceção dos deuses Maíra e Micura. Para Antonio Candido, nesse capítulo

> as vozes se misturam sem identificação ostensiva, mas perceptível, como se estivéssemos dentro da corrente de consciência, não de um indivíduo, mas de uma coletividade díspar, onde se misturam brancos e índios na sua humanidade comum. É como se o monólogo autoral do capítulo "Egosum" e a polifonia do capítulo final, "Indez", representassem os dois polos deste belo livro: a singularidade de cada personagem e o destino cruzado de todos, no vagalhão dos mundos que se cruzam. (CANDIDO, 2001, p. 385)

O capítulo "Egosum", ao qual se refere o crítico, localiza-se exatamente no centro do livro. A expressão latina poderia ser traduzida como "sou eu", por isso Candido vê nesse capítulo um recurso do autor para desmascarar a intenção totalizadora de todo relato:

> Em *Maíra* a voz narrativa central não é a do homem Darcy Ribeiro, como num livro de antropologia, mas a do narrador que ele criou e vem de dentro da fabulação. Ele próprio parece ter querido ressaltar esta distinção fundamental, pois há um momento importante, situado exatamente no meio do livro, onde quem fala não é o narrador, é claramente ele. Refiro-me ao capítulo "Egosum", cujo título indica que quem fala agora é o inventor da voz narrativa. (CANDIDO, 2001, p. 384)

Maria Luiza Ramos (2000, p. 152-153) reconhece, aí, um "metanarrador", que "vive a ilusão do sujeito, o eu enganador do enunciado, que é o eu de Descartes". Ele faz o papel de uma espécie de censor dos outros narradores e da própria narração, "como quem diz: não levem isso a sério, é tudo história inventada". É um golpe contra a ilusão de narrar, este que mostra a narrativa como o lugar do Outro, o espaço da reificação do objeto e da voz.

Os recursos narrativos de Darcy Ribeiro anunciam as dificuldades de captar o Outro pela linguagem. Para livrar-se desse mal – do Mal –, o autor tenta, pois, esse casamento entre o céu e o inferno, a conjunção alquímica dos opostos como a quis William Blake em seu poema, do qual Bataille (1989, p. 81) comenta que "propunha ao homem não acabar com o horror do Mal, mas substituir à fuga do olhar um olhar lúcido. [...] A Delícia eterna é ao mesmo tempo o Eterno despertar: talvez seja o Inferno, que o Céu não soube rejeitar senão inutilmente". No discurso de Darcy Ribeiro, como no de Blake, o Inferno é reabilitado, e em nenhuma outra personagem isso transparece com tanto fulgor como nas pregações do profeta Xisto.

Xisto é uma personagem eminentemente verbal, o que quer dizer que vive no enredo mais por suas falas do que por seus atos e movimentos. Seu nome é homófono e homógrafo de "Cristo", o que proclama seu caráter profético e evangelizador. Surge como uma espécie de ponto de confluência dos discursos das forças contrárias, ou, como observa Carmen Junqueira (2001, p. 397), "é Xisto quem melhor aponta e experimenta a fragmentação da realidade em Bem e Mal, Saber e Ignorância, Ilusão e Verdade". Seu discurso reúne todas as grandes polaridades que estruturam o romance: escritura e oralidade, popular e erudito, paganismo e cristianismo, civilização e barbárie, etc.

Pela jornada dos deuses Maíra e Micura, conhecemos o percurso da heroicização e divinização de entidades e valores e a consequente formação de mitos e ritos religiosos em uma cultura. Com Xisto, esse *percurso* se mostra em *discurso*: é a *fala* de um profeta

religioso, que, no caso, canonizou o Diabo ao lado de Deus, revelando o que ouviríamos se nos falasse uma voz total. Xisto congrega as duas visões em conflito em todo enredo, o Cosmo e o Caos. Sua fala é caótica, como se Maíra tivesse sido outra vez absorvido pela totalidade de Mairahú; seu discurso é sempre uma fala sobre o Outro; por isso, é sempre um discurso sobre o Mal. O pregador avisa que os seus sermões "só deve escutar quem tem pecado e culpa" (RIBEIRO, 2001, p. 80).

Xisto, profissional da palavra, denuncia os limites da linguagem, mostrando as polaridades que toda fala institui, entre um agente e um paciente, um sujeito e um objeto, o Mesmo e o Outro: "Eu com a boca e a palavra. Vocês com o ouvido e o entendimento" (RIBEIRO, 2001, p. 187). Do mesmo modo, ele percebe que uma fala só pode ser expressão e consolidação de uma subjetividade, que, relativizando a si o Outro, coloca-o à margem de seu discurso: "Mas alguém pode pedir pelo outro? Tenho para mim que não. Cada um está sozinho. Cada um tem que rogar com sua boca e seu coração, lá dele. Cada um tem que purgar. Cada um tem que se salvar ou se perder" (RIBEIRO, 2001, p. 187).

Por outro lado, ao criar sua organização de signos – cultura, religião, ciência – o sujeito torna-se objeto de sua própria ordem: "Assim é a vida aqui em Corrutela. Ninguém é dono de sua regra. Nem Deus, nem o Diabo" (RIBEIRO, 2001, p. 78), pois a reciprocidade cria dependência: nenhum Bem é absoluto, pois só pode se erigir como reflexo e produto de um Mal. Estabelecer uma Ordem é circunscrever um espaço de Caos; só se cria um Bem, com um Mal por vigilância: "A culpa é a culpa e Deus é o juiz. Só Deus. O Diabo é o cobrador" (RIBEIRO, 2001, p. 82). Ordem é segregação: Deus (o Bem) faz; mas o Diabo (o Mal) o mantém:

> Assim está escrito, está aqui! É a verdade inteira. Assim é. Ninguém sabe por quê, ninguém explica. Mas é assim que acontece aqui, agora, todo dia, toda hora. O rico enricando e o pobre penando. Pra mim, nisto está a mão do Demo, trapaceira, é a parte dele. É a mão do maligno, é o dedo do Demo, é o sinal do furtivo. O mundo é fazenda de Deus, mas o zelador, quem é? É o Diabo! Que é que este livro nos ensina? Ensina tudo. Mas o que este livro mostra a quem sabe ver é a guerra de Deus contra o Diabo e do Diabo contra nós. Contra os homens e contra as mulheres. (RIBEIRO, 2001, p. 188)

Com isso, o pregador atribui um novo sentido ao conceito de destino. Normalmente tomado como uma força impositiva de um ser maior sobre um subjugado, destino, na doutrina de Xisto, é a mútua dependência dos seres, em que Bem e Mal não podem mais se sustentar, com a perda das posições hierárquicas:

> Aqui, em Corrutela, nasce gente todo ano, vive a vida de menino, cresce, casa, fornica, pare gente, depois envelhece, morre. Tudo dentro da regra, da sina, do destino, e tudo entreverado. Um para casar com o outro, o outro para matar o um. Essa para ser casada com ele e esse outro pra morrer na mão daquele. Culpa, de quem é a culpa? Quem pode salvar o matador? Quem pode desfazer o casamento destinado? (RIBEIRO, 2001, p. 78-79)

Desse modo, a Ordem é soberana sobre o sujeito, que é atravessado pelo discurso coletivo: "O Encantado é o dono da sina. Fala pela boca da gente. Cada um, sem querer, vai dizendo, sem saber, uma coisa aqui, outra coisa ali, acolá." Contudo, não é Deus (o Bem) nem o Diabo (o Mal) os *produtores* da regra; qualquer um pode ser o criador da Ordem: "Não é o Diabo, assombração. Nem é Deus, santidade. É gente feito nós. [...] Porque você, eu, qualquer um pode ser o Encantado" (RIBEIRO, 2001, p. 79). Perceber a relatividade das axiologias sem desacreditá-las é o grande desafio, por isso exorta o pregador: "Precisamos ter, além da fé, a manha" (RIBEIRO, 2001, p. 187).

As ordens passam, para que outra Ordem venha, sempre. Perceber o Mal é aceitá-lo para que se possa afirmar um Bem:

> Nada neste mundo é eterno, só Deus e o Diabo. Tudo passa, o que é bom e o que é ruim também passarão. De nós todos nada há de ficar, nada ficará. Mas uma coisa fica. É o pecado. Este, sim, é definitivo. [...] Tudo passa, tudo acaba. Não o pecado. Você pode ser justo e puro. Mas você pode estar, como eu, carregado de pecado, dos pecados já pecados, dos pecados passados que nenhuma água lavará. (RIBEIRO, 2001, p. 81-82)

Para demonstrar a relatividade de toda norma, Xisto chega a desdizer a própria pregação. "T'esconjuro, esconjuro dessa verdade torta. Mas é verdade", alerta, negando, ao mesmo tempo em que afirma, sua doutrina (RIBEIRO, 2001, p. 188). "Deus é grande. Talvez até demais. Será que a Ele importam nossas louvações, nossas lamentações, nossas rezas e hinos? Pode que não" (RIBEIRO, 2001, p. 318). Daí, para o que quer acreditar, a necessidade da coragem de manter um Bem, mesmo sabendo que ele não existe:

> Hoje precisamos é de coragem, muita coragem para pensar no mistério. E muito medo pra saber que o bem e o mal estão entreverados. Às vezes do mal nasce o bem. Mais vezes ainda o bem dá em desgraça. Quem busca a sua melhoria tem que aceitar o bem e o mal. Se eu não mando no que eu faço, nem mando no que penso, nem para mim, nem para os outros, como é que eu vou saber onde está Deus? (RIBEIRO, 2001, p. 80-81)

É preciso ter firmezas, mesmo na instabilidade. Por isso, no último capítulo, a profecia supera a pregação, pois, enquanto a pregação, argumento lógico organizado para a opinião de

um sujeito, denuncia mais facilmente as polaridades, a profecia, futuro materializado em narrativa, mantém a autoridade do discurso, uma vez que o profeta é um particular (sujeito) com a voz do universal (divino coletivo):

> E se Ele me deu este dom de falar explicado, de compor enredos, ninguém vai pôr tranca na minha boca. Ninguém não! Mas quem sou eu para ranzinzar com Deus, meu Senhor? Não perco a vantagem de saber do pito medonho que Ele passou em Jó. Sou eu quem digo e proclama com a minha boca: abençoado seja o Senhor do Mundo. Sou eu, filho de homem, concebido no pecado, parido por mulher entre fezes e urina, sou eu quem me admiro com as grandezas da criação e exclamo: maravilha! (RIBEIRO, 2001, p. 318)

Assim, ainda que autodenunciante em sua subjetividade, Xisto jamais se desautoriza como sujeito de um discurso legítimo e mostra que, em sua origem, a lei começa viva e tem lastro na autoafirmação de seu criador: "Eu cumpro a lei, a lei que sai de dentro de mim" (RIBEIRO, 2001, p. 80). Nota-se vivamente a diferença entre os dois registros de discurso – o consciente e o inconsciente – nas ladainhas entoadas pelo pregador e pelo coro de fiéis:

> Abandonaram o Senhor
> e todos repetem:
> ... naram o Senhor
>
> Blasfemaram do Santo de Israel... disrael
> Voltaram para trás... aratrás (RIBEIRO, 2001, p. 81).

Os termos da fala do pregador, completos na comunhão entre significante e significado, são truncados nas repetições dos fiéis e convertidos em puros significantes, discurso reproduzido sem consciência e sem sentido, como a norma "encantada" que regra a vida social na inconsciência de seus membros. Sobre isto, o pregador avisa: "Por que quer tanto rezar, quem não sabe o que pedir a Deus nem como pedir? [...] Sem esse fervor sagrado, nem o Salmo dos Salmos pode ser cantado com devoção" (RIBEIRO, 2001, p. 319).

A posição assumida e recomendada pelo pregador é a do pensamento híbrido. O termo, originado na Biologia para designar a mistura de espécies, migrou para a crítica cultural e serve à descrição de culturas em espaços de fronteira ou regiões de intensa mistura (COSER, 2005, p. 170). Retirado de Bakhtin pelo teórico Homi Bhabha, o termo *hibridismo* é definido como um "angustiante processo de tradução cultural" e é próprio das culturas do "entre-lugar" ou "terceiro espaço", lugar em que se expressa o "subalterno", sem assimilação, colaboração ou antagonismo aberto (COSER, 2005, p. 172-174). Textualmente, o hibridismo se manifesta na "mistura ou encontro de duas linguagens sociais diversas dentro do mesmo

enunciado" (COSER, 2005, p. 173). Note-se, a esse respeito, que Xisto prega numa cidade denominada "Corrutela", termo que, no Centro-Oeste, designa um agrupamento multicultural de migrantes num garimpo, mas também é utilizado para nomear um fenômeno de alteração ou corrupção linguística, ambiguidade que aproxima as duas ambiências do hibridismo: a mestiçagem cultural do entre-lugar e o discurso sincrético, com múltiplos registros. Além disso, Xisto prega com "voz arrastada, rouca" e sotaque cearense, numa capela construída pelos católicos e agora habitada por "crentes". Também transita entre dois lados, exercendo dois "ofícios": "pregar aos vivos, rezar e cantar com eles. Lavar, amortalhar e enterrar os mortos" (RIBEIRO, 2001, p. 77).

Bem e Mal são o legado do Verbo. "Sabemos porque está escrito no livro do sopro de Deus", defende Xisto (RIBEIRO, 2001, p. 318). O fazendeiro Nhô Cleto, por sua vez, adverte o pregador, duvidando de seus relativismos: "O senhor não se alembra que prometemos não sair da palavra revelada? O que está escrito escrito está, é só ler e forçar o espírito no entendimento. O que não está no livro, ignoramos, calamos. É mistério" (RIBEIRO, 2001, p. 317).

O problema é que, se Deus se concretiza no mito, no relato, no Verbo, no símbolo, sabemos que tudo isso diz, mas também oculta, pela vacilação da linguagem:

> O diabo é que de Deus pouco sabemos. Muito mais ignoramos. Não de seu filho, unigênito até hoje, que veio ao mundo para nos salvar. Mas ele só se mostrou a nós disfarçado em fantasias de gente e de carneiro. Eu nada sei, às vezes enredo que este mundo nosso, o que parece, é um olho que olha o universo. O olho de Deus? Nós, agarrados à menina daquele olho, só vemos um pouquinho do reino do olho, o mais adivinhamos. (RIBEIRO, 2001, p. 317)

O olho é a qualidade humana da consciência, o "barro perguntão" (RIBEIRO, 2001, p. 318), criador de linguagem, de mitos, histórias e deuses.

Em termos estilísticos, a denúncia do Bem e do Mal como construção linguística traz aos registros de Xisto a linguagem barroca e seus contrastes. Se toda Ordem, com seu Bem e Mal consequentes, deriva do Verbo, sua destituição deve necessariamente ferir as resistências da palavra e denunciar-lhe as instabilidades. A linguagem contrastante e antitética é, aliás, a expressão mais particular das culturas do entre-lugar:

> Na etimologia de oxímoro (do grego *oxymóron*) estão *oxus* (agudo) e *môrus* (louco), que remetem a uma loucura aguda da linguagem. Anulando fronteiras tradicionais, unem-se, assim, conceitos que se excluem mutuamente, com o objetivo de produzir novos sentidos. Para Maximilien Laroche, a oximorização consiste em aglutinar, deliberadamente, os contrários para criar

> novas e vivas identidades. Palavras que associam aspectos contrários para evocar uma realidade original. Personagens que reúnem forças opostas para criar situações novas, inéditas. Atmosfera, cenário, simbolismo que vão buscar um universo de representações, de sentimentos e de sensações heterodoxas. [...] Bernd postula, ainda, que "um texto do terceiro espaço relaciona-se, de certa maneira, à articulação hegeliana (tese, antítese, síntese)" [...]. Tal disposição, no entanto, é descontruída por meio de diversas práticas: deslocamentos de personagens, estratégias de desvio, que contribuem para solapar o fundamento das polaridades. Nas dicotomias oralidade e escrita, palavra e imagem, formas arcaicas e modernas, racionalidade e magia. (HANCIAU, 2005, p. 129-130)

Ou, como prefere Xisto: "Tudo entreverado" (RIBEIRO, 2001, p. 78). Assim mostra-se também a linguagem do pregador, expressando-se especialmente por meio de paradoxos e antíteses:

> Deus e o Diabo estão *muito misturados e muito apartados*. Depende de quem olha. É preciso saber ver. Muito mais fácil é *entreverar, confundindo tudo*, do que *diferenciar, apartando*. Na verdade, nenhum olho é tão vivo que veja sempre o *bom* e o *ruim* de cada coisa. O que todos vemos é a *guerra sem fim*, e, nela, eles dois atracados. Eles *juntos*, se *destroçando*, tão juntos que um e outro são um bolo só, entreverado, misturado, confundido. (RIBEIRO, 2001, p. 189, grifos nossos)

O mundo experimentado pelo habitante dos limiares só pode ser expresso por suas incertezas e contradições: "Vejo tanta coisa impossível suceder e tanta coisa impossível não acontecer" (RIBEIRO, 2001, p. 79). Este é o mundo em que a Ordem se denuncia falsa e redutível, como vimos, um mundo de espelhos a exibirem seus iguais pelo avesso, em que todas as identidades estão acorrentadas irrecorrivelmente a seus outros e perdem, com isso, suas firmezas: "Quem do mando é o dono manda em tudo, mas não manda na sua sina. O destino que Ele fez, que Ele tramou pra mim, pra você, pra todos, tramou pra Ele também" (RIBEIRO, 2001, p. 78).

Para elaborar seu discurso oximórico e denunciar o mistério da linguagem, Xisto recorre ao intertexto bíblico, esse depositório de ambiguidades e paradoxos: "Quem trata de salvar sua vidinha de gozos imundos já se perdeu. Mas quem perder a vida por causa d'Ele se salvará. Quem crê em Deus, mesmo morto, ressuscitará" (RIBEIRO, 2001, p. 317).

Unindo opostos e termos contraditórios pela linguagem, Xisto recupera o Mal de suas margens, das sombras criadas pelo Verbo quando este proclamou a luz. Em Corrutela, parece que novamente céu e terra aparecem conjugados e o Espírito apenas paira sobre as águas.

### *2.5.3 Tempo: A Morte pacificada*

Já vimos que, do ponto de vista dos estudos folclóricos e antropológicos, o Mal é tudo o que se exclui a partir da fundação de um *socium*, um sujeito coletivo e cultural. Por isso, "o mal foi na tradição teológico-filosófica tido por uma forma de não-ser, pois o ser era tido por existente ou digno de valor segundo uma determinada concepção que, assim, o postulava, a sua forma de negação comparecendo, consequentemente, segundo o conjunto de proposições no qual se inscreve" (ROSENFIELD, 2003, p. 37). Dessa maneira, o Mal pode ser apontado numa doença, numa catástrofe natural, na violência, na guerra ou seja, em todo fenômeno que possa conduzir à Morte, esta ameaça temida "enquanto forma definitiva de não-ser, de cessação completa de ser" (ROSENFIELD, 2003, p. 39). Ao afirmar-se, o sujeito nega aquilo que o ameaça como sua negação. Daí o sociólogo Edgar Morin ([1988], p. 32), em *O homem e a morte*, definir a experiência da Morte como o traço distintivo do humano e de sua maior particularidade com relação aos animais: a individualidade. "O horror da morte é [...] a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade", defende o autor.

Por essa outra via, Morte e Mal também se aproximam, ao advirem, ambos, de uma experiência da Alteridade, uma vez que a Morte é uma imposição do Outro ao Eu e só pode ser experimentada por meio dele. Zygmunt Bauman observa:

> A defesa do próprio direito de viver requer uma negação desse direito ao Outro. Em tal configuração, o Outro não precisa – ou assim parece – ser definido. O Outro define-se – como inimigo – quando lança o respeito alheio por sua identidade moral em conflito com a proteção da identidade alheia. Só se pode desprezar o fato de que ele é *um inimigo* com risco para si. (BAUMAN, 1999, p. 54, grifo do autor)

Assumir o Outro significa, logo, assumir a Morte, por isso o filósofo E. Lévinas argumenta "que a morte primeira não é a morte própria, mas a do outro" (apud DASTUR, 2002, p. 67), e sua comentadora Françoise Dastur acrescenta que "a ausência por excelência é a do morto, que não desaparece momentaneamente, mas absolutamente e de maneira insubstituível" (DASTUR, 2002, p. 17). Afinal, a Morte não pode ser sentida a não ser pela falta do Outro, ela "é precisamente a privação do outro que é experimentada no luto, que é um notável ser-com-o-outro, já que pelo próprio fato da perda, o morto está presente para nós mais totalmente do que jamais o foi em vida" (DASTUR, 2002, p. 67). Este Outro *ausente*, nós o preenchemos com uma substância, "dotamos de um rosto, de um *eidos*, isto é, de uma forma, de uma essência e de um conceito, o não-ser, que contudo é o outro absoluto do ser. É, todavia, com o puro não-ser, do qual não há nem 'essência' nem pensamento possíveis, que

nos vemos confrontados na morte" (DASTUR, 2002, p. 53). É assim que, pela Morte e sua manifestação no *morto*, chegamos a uma representação da ausência do Ser e do "Outro absoluto". Tudo o que está além de mim é o Outro. E o que está além de mim como sujeito, é o Mal e é a Morte.

Comentando um artigo de Sartre sobre Baudelaire, Georges Bataille (1989), em sua obra sobre *A Literatura e o Mal*, observa que, segundo o filósofo francês, a transcendência ocorre quando o futuro confere ao presente um sentido. "É a rota que determina o sentido da flecha", resume Bataille (1989, 38). Num certo sentido, os mairuns parecem viver a pura imanência do presente. Entretanto, essa imanência revela-se transcendente em outro plano, isto é, naquele em que recusa a pura e individual manifestação do fenômeno, introduzindo-o na cadeia de um mito que o precede chegando-lhe do passado imemorial. Com isso, o fenômeno perde sua força de estranheza e marginalidade, de Alteridade e oposição, para emergir no sujeito como objeto pleno de sentido. Para Bataille, essa é a forma do pensamento poético:

> Podemos definir o poético – nisso o análogo do *místico* de Cassirer, do *primitivo* de Lévy-Bruhl, do pueril de Piaget – por uma relação de *participação* do sujeito no objeto. A *participação* é atual: para determiná-la precisamos apenas de um futuro esperado (do mesmo modo, na magia dos primitivos, não é o efeito que dá um sentido à operação, além disso, para que ela funcione, é preciso que, *antes de tudo*, independentemente do efeito, ela tenha o sentido vivo e surpreendente da participação; a operação da seta, ao contrário, não tem por sujeito outro sentido senão o futuro, senão a rota a que ela conduz). (BATAILLE,1989, p. 26, grifos do autor)

Este "futuro esperado", logo se vê, não é um futuro pretendido, mas o futuro posto em ação pelo encontro, no presente, de um sujeito passado com um objeto que se lhe depara e a fusão substancial de um no outro. É o que aqui se define como "participação". Entretanto, Bataille alerta:

> O sentido do objeto na participação poética já não é mais determinado pelo passado. Só um objeto de memória, igualmente privado de utilidade e de poesia, seria o puro dado do passado. [...] Não poderíamos negligenciar a indicação dada pela etimologia, segundo a qual a poesia é criação. A fusão do objeto e do sujeito quer o ultrapassamento de cada uma das partes ao contato da outra. A possibilidade de puras repetições só impede que se perceba o primado do presente. Assim mesmo é preciso ir até dizer que a poesia *jamais* é a saudade do passado. A saudade que não mente não é poética; deixa de ser verdadeira à medida que se o torna, já que, nesse caso, no objeto de que se tem saudade, o passado tem menos interesse que em si mesmo, a expressão da saudade. (BATAILLE,1989, p. 26, grifo do autor)

Aqui, Bataille estabelece distinções importantes na ação do passado, que parecem opor as duas maneiras de buscar a transcendência que confrontamos no comentário sobre o tempo mairum e o da sociedade ocidental. A transcendência do tempo histórico é estabelecida pelo *telos*, o fim projetado, que é igual a si mesmo em todas as instâncias do percurso, pois é um sentido predeterminado pela consciência no futuro. É ele que faz da evolução um ir adiante e determina a vida prosaica, o *prorsus* latino, numa caminhada para um fim. Com ele nasce a saudade e o sentimento do passado perdido, que tanto mais se afasta quanto mais esse *telos* se repete e se afirma. Ao contrário, o passado expresso está no mito e no rito mairum, que é móvel no seu constante retorno a si mesmo, como a poesia, o *versus* latino, num movimento para encontrar o Outro e criar a atualidade pela participação.

Na história o sujeito se afirma, e afirmar-se é a forma mais vigorosa da repetição e da manutenção de um *status quo*. Repetição e memória, aqui se opõem. O poder maior de Mnemosine não é o de preservar, mas o de inspirar, por isso ela é a mãe das musas. Se ela perpetua, é só porque cria. Por isso, o modo de vida dos mairuns é antes um contínuo acrescentar-se, em vez do "manter-se" que geralmente creditamos às culturas primitivas, e contudo mais apropriado às culturas do tempo linear. Quando, no capítulo "Sucurijuredá", os homens da aldeia saem à caça da serpente ritualística, relembram as cobras encontradas pelos grupos anteriores e procuram a *maior*, que revele sua supremacia sobre os antecessores e acrescente à deles a sua história. Também o embate entre jaguar e a onça preta incorpora-se aos tantos mitos tribais por meio dos relatos de Maxĩ (RIBEIRO, 2001, p. 83-90).

Repetição e duração, portanto, podem não ser vocábulos sinônimos, quando tratamos do tempo cíclico e do viver poético. Como vimos, um tempo projetado é excludente, pois deve manter o alvo como sua origem, e evitar o desvio. Mas aí o tempo cíclico encontra seu paradoxo: por incorporar a mudança em vez de recusá-la, ele nunca é o mesmo, nunca se identifica consigo próprio, mas se projeta para o Outro e para o que a finitude não abarca. É por isso, que, na participação, o evento é vencido e transcendido, como a Morte para os mairuns, e todo Mal particular converte-se, ao final, no Bem cósmico. Afinal, o tempo do viver poético e sagrado não é o tempo individual e prosaico, mas o tempo coletivo, como o define Bataille (1989, p. 41): "Poder-se-ia dizer do poeta que ele é a parte que se toma pelo todo, o indivíduo que se conduz como uma coletividade." No tempo da história e do indivíduo, o mundo "é redutível às coisas", das quais o homem se aparta para afirmar-se como sujeito a elevar sobre elas o seu destino rumo a um projeto futuro. É ele o único a repetir-se, e só aí as coisas e os eventos podem ser maus, pois só aí se pode conceber um Outro. A existência poética no tempo cíclico, por outro lado, não evita o fenômeno, mas faz dele a sua

própria razão de existir e sua condição de transcendência; para ela, o mundo é sagrado e sagradas são as coisas do mundo: "A poesia, que nega e destrói o limite das coisas, tem apenas a virtude de nos entregar sua ausência de limite; o mundo, numa palavra, nos é dado quando a imagem que temos dele é *sagrada*, pois tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é *poético* é *sagrado*" (BATAILLE, 1989, p. 73, grifos do autor).

Os mairuns vivem, portanto, a plena confluência dessas qualidades que só a experiência do tempo cíclico permite: a sacralidade, a poesia e, com elas, a abolição do Mal e a transcendência do fenômeno e da estranheza existencial que o mundo nos opõe. Conseguem, na simplicidade da entrega ao dia, o que com esforço a História, se alimentando dos séculos, apenas nos promete. No nível da enunciação da narrativa de Darcy Ribeiro, a variação temporal cuida de fazer sentir o presente eterno. "Como em *Maíra* entrecruzam-se várias histórias, diferentes níveis temporais nelas aparecem", observa Haydée Ribeiro Coelho (2001, p. 421). "As prolepses e as analepses remetem ao futuro e ao passado, mantendo, paradoxalmente, em *Maíra*, a ideia de presente." É assim que, para a narração do retorno de Isaías à aldeia, "os mitos e os ritos constituem narrativas analépticas" (COELHO, 2001, p. 422) e integram a história particular do padre-indígena na coletividade da nação mairum. Penetrando a narrativa de morte existencial de Isaías e morte física de Alma, o ritual de morte-vida de Anacã e o mito de Maíra-Micura transformam as mortes individuais em vida coletiva e cósmica:

> O relacionamento entre o tempo, os ritos e o romance mostra que *Maíra*, ao evidenciar como os mairuns recuperam sua memória, também realiza esse processe desde o início do romance. além da narração dos ritos, que resgata a memória dos mairuns, há uma narrativa de busca, que se associa aos ritos e aos mitos. [...] Pela narração simultânea das várias histórias de *Maíra*, os gestos das personagens que narram a morte assim como os das que narram a vida são reconstituídos. Recuperar a vida em movimento é o grande desafio de *Maíra*. (COELHO, 2001, p. 422)

Quando, em 1970, Edgar Morin reedita seu livro sobre a Morte, publicado vinte anos antes, escreve um capítulo final em que admite também ter sido vítima dos "mitos da morte" que procurava denunciar na obra e conclui que "a individualidade só pode escapar à morte aceitando a metamorfose, isto é, mergulhando numa morte-renascimento" (MORIN, [1998], p. 322), de modo que

> *a única forma de superar a morte é integrá-la de certa maneira* (daí a relação indivíduo/espécie, feno/genótipo). Para lutar contra a morte, a vida necessita de a integrar no mais íntimo de si mesma. [...] Assim como na lógica hegeliana o par ser-nada é indissociável e engendra o devir, também o par

> morte-vida é indissociável e a única amortalidade possível reside na mudança, isto é, na mutação, na metamorfose. (MORIN, [1998], p. 323, grifo do autor)

Vendo no movimento dialético hegeliano o único modelo de superação do trauma da Morte, Morin defende que o homem é a tríade "Indivíduo-Sociedade-Espécie" e "o indivíduo se deve inscrever num ciclo e numa totalidade em que é ao mesmo tempo (e contraditoriamente) meio e fim" (MORIN, [1998], p. 323). Para o sociólogo, com Hegel, "a morte torna-se uma necessidade do devir e da humanidade" (MORIN, [1998], p. 244) e o que rege o pensamento do filósofo alemão é uma ética do épico, para a qual a individualidade deve retornar ao espírito coletivo: "A morte é sempre derrota de um particular e vitória de um universal. Hegel compreendeu perfeitamente a *lei das espécies animais*, onde o universal genérico triunfa do indivíduo particular" (MORIN, [1998], p. 245, grifo nosso). À doutrina de Hegel subjaz, pois, uma forma de biologismo não mais adversa à natureza, mas reconhecedora de seus movimentos e seus imperativos.

Hegel surge no momento em que a Morte assombra o Ocidente: "A partir da segunda metade do século XIX inicia-se uma crise de morte, [...] que corrói o seu próprio conceito, corrói então os outros conceitos, mina os pontos de apoio do intelecto, derruba as verdades, niiliza a consciência". Com essa crise, engendra-se também uma "crise da individualidade perante a morte" (MORIN, [1998], p. 261), e "a incapacidade da filosofia para resolver os problemas reais da individualidade em crise faz explodir o hegelianismo, essa obra-prima de pensamento puro, como uma enorme molécula" (MORIN, [1998], p. 264).

Não é, pois, apenas coincidência de datas verificar-se, nesse mesmo momento, o da exacerbação do tema do Outro e do motivo do duplo no pensamento e na literatura, cujas portas "serão arrombadas pela angústia de morte" (MORIN, [1998], p. 265): uma emergência da Morte é sempre uma emergência da sombra, e uma crise da individualidade sempre caminha a passo com uma crise da Alteridade: "O espectro da morte assediará a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou recolhida na participação estética, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua" (MORIN, [1998], p. 266). Estabelece-se o ambiente para a atuação dos heróis modernistas, de Kafka, Camus, Graciliano Ramos. A resposta desses heróis é uma projeção para fora de seu meio, como a resposta de Nietzsche à filosofia que o precede é uma "procura de saúde bruta através da projeção fora do cultural" (MORIN, [1998], p. 272). Em Nietzsche, um biologismo vitalista faz ainda um universal expressar-se na vontade individual e particular. Por outro lado, o natural e o "selvagem" ainda são vistos, ali, como forças negativas, isto é, de negação da cultura e não gozam do *status* de sujeitos de sua existência.

*Maíra* não é modernista nesse sentido. Em primeiro lugar, porque seus heróis participam de uma coletividade e é a partir dela que suas individualidades se definem; em segundo, porque o enredo e o espaço criados não opõem o natural ao cultural, mas naturalizam e relativizam a cultura e a opõem, por sua vez, à hegemonia civilizatória. O "selvagem" ganha, então, *status* de cultura e não mais apenas o de *alter ego* e sombra do impulso cultural. De maneira que, em Darcy Ribeiro, as diversas superações da Morte de Hegel e Nietzsche aparecem conjugadas. "Hegel toma o termo 'vida nova' no sentido de vida *superior*. Cada nova vitória da universalidade é uma conquista do Espírito. A via do progresso é infinita... até à realização absoluta", explica Morin ([1998], p. 246, grifo do autor), enquanto, em Nietzsche, "a obediência total ao querer-viver é a vontade de curar a doença da individualidade através da enxertia (e da garra) violenta do biológico no cultural, do animal no humano" (MORIN, [1998], p. 272).

Hegel e Nietzsche ainda advogam a vida. Em Darcy Ribeiro, o discurso é do Outro, logo, da Morte. Não há ilusão num progresso futuro, pois o Caos não tem direção e tanto pode progredir como regredir, ou encontrar progresso numa regressão, ou regressão num progresso. Uma "realização absoluta" seria uma afirmação hegemônica. Em Darcy Ribeiro, o único absoluto é o movimento, pois apenas na mudança é que vive e atua o Outro. Ser absoluto é função do sujeito; o Outro é o móvel relativizante. A síntese de *Maíra* não é o terceiro produto de duas forças em conflito, mas o convívio dessas forças. A antítese não desaparece num devir, mas se prolonga sem fundar novas ordens.

Parece esta a conclusão de Morin na revisão de sua teoria, em 1970, quando chama de "esperança louca" qualquer tentativa de "divorciar o homem da morte", uma vez que "a morte penetra, enraíza-se no mistério que é simultaneamente o mistério da Matéria e da Vida" (MORIN, [1998], p. 324-325). De igual modo, reconhecer a Morte é a forma mais absoluta de reconhecer o Outro: "A vida exige interiormente a morte como seu contrário, como o outro cuja união lhe proporciona o ser" (SIMMEL apud MORIN, [1998], p. 246). E é disso, aliás, que sempre fugimos, de reconhecer e dar existência à Alteridade, ao Mal, à Morte, apagando seus rastros e sinais (BATAILLE, 1989, p. 57).

Ao contrário, na narrativa de *Maíra*, em vez de ser escamoteada, a Morte é reforçada por uma série de imagens e figuras que a tornam onipresente na fábula, como o cadáver de Anacã exibido ao sol e aos olhos do povo mairum: "O corpo defunto de Anacã, arqueado na rede, reluz dourado e encarquilhado à luz do sol que entra por um vão aberto no teto de sapé. Hoje, durante todo o dia. O sol verá Anacã, e todos os olhos mairuns estarão, também, postos em cima dele" (RIBEIRO, 2001, p. 38-39). Aqui, o cadáver é coisa para ser vista e não

ocultada, a Morte não apaga a presença, mas, ao contrário, parece acentuá-la: "Anacã se vai fazendo outra vez visível na dignidade do seu mando de tuxauareté, realçada pelas cores da pintura e de todas as plumas" (RIBEIRO, 2001, p. 39). Se o título do primeiro capítulo do livro é "A morta", ele já avisa que, em *Maíra*, as imagens e metáforas da Morte serão sempre uma forma de afirmá-la como valor positivo em si, e não apenas de negação. Ou, em melhores palavras: no romance de Darcy Ribeiro, a negação é o valor e a lei, independentemente do valor anterior que ela nega.

*Maíra* reage contra a contínua ocultação da Morte, consequente da ascensão do individualismo no Ocidente, pela emergência da classe burguesa a partir da Renascença. O historiador das mentalidades Philippe Ariès (2003, p. 45) observa que, durante mil anos na Idade Média, os vivos "estavam tão familiarizados com os mortos quanto com sua própria morte". Segundo ele, a partir daí, a evolução das imagens da morte no Ocidente cristão segue três etapas:

> a) no fim da Idade Média, as imagens macabras significavam, segundo Huizinga e Tenenti, um amor apaixonado pela vida e ao mesmo tempo, creio eu, o fim de uma tomada de consciência, iniciada no século XII, da individualidade própria à vida de cada homem;
> b) do século XVI ao XVIII, imagens eróticas da morte atestam a ruptura da familiaridade milenar do homem com a morte [...];
> c) a partir do século XIX, as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX; o silêncio que, a partir de então, se estende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível. (ARIÈS, 2003, p. 159)

A história da mentalidade sobre a Morte no Ocidente, termina, portanto, com um total escamoteamento do fenômeno, do qual *Maíra* parece querer retirar o leitor, recuperando, de certa forma, a experiência literária da Morte anterior à intensificação do sentimento individualista burguês. Ariès nota que os cavaleiros de gesta ou dos antigos romances medievais eram frequentemente advertidos sobre sua morte iminente. No ciclo heroico medieval, "não se morre sem se ter tido tempo de saber que se vai morrer", adverte o historiador (ARIÈS, 2003, p. 27). O anúncio da Morte constituía, portanto, importante função narrativa, que preparava futuros acontecimentos e introduzia a Morte como elemento constituinte *natural* da jornada heroica, em vez de uma indesejável conclusão dos atos narrativos. De alguma maneira, a personagem sabia que a Morte era o termo necessário de seus feitos:

> O aviso era dado por signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção íntima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica. Era algo de muito simples e que atravessa as idades, algo que reencontramos ainda em nossos dias, ao menos como uma sobrevivência, no interior das sociedades industriais. Algo de estranho tanto ao maravilhoso quanto à piedade cristã: o reconhecimento espontâneo. Não havia meio de blefar, de fazer de conta que nada se viu. (ARIÈS, 2003, p. 27-28)

Essa Morte anunciada é um dos primeiros motivos peculiares à jornada de Anacã, ele também um guerreiro em sua sociedade. À maneira de boa parte das gestas medievais, o anúncio da morte do tuxaua mairum também advém de uma certeza interior. A diferença é que o anúncio é proclamado, pelo próprio sujeito, como uma *escolha*, e não como uma imposição da Natureza:

> Sim, mandei chamá-los – diz o tuxaua em voz baixa de onde está acocorado, olhando pro chão. – Mandei chamá-los, sim. Estou cansado, vocês sabem. Já dancei muito Coraci-Iaci. Já cantei muito maré-maré. Já comi muito pacu. Já bebi muito cauim. Fodi bastante. Já ri demais. Estou velho. Chegou minha hora, vou acabar. Sim, vou deixar vocês aí, sem tuxaua. Órfãos de mim. Preciso morrer para que surja e cresça o tuxaua novo. (RIBEIRO, 2001, p. 37)

O indivíduo agora atrai a Morte pela consciência de sua essencialidade no movimento perpétuo do espírito coletivo. O particular cumpriu sua função no Todo. Sem melancolia ou revolta, Anacã *quer* a Morte como coroamento da Vida: morre *de* viver.

Decretada sua própria morte, Anacã a impõe à nação mairum, como o narrador ao leitor, em uma longa narrativa de ritos funerais, na qual, como nota Maria Luiza Ramos (2000, p. 168), "não há sepultamento nem cremação, nada que faça desaparecer o cadáver por motivos éticos ou metafísicos. Pelo contrário: é ele colocado em cova aberta, recoberto com uma leve camada de terra e regado todos os dias, como uma semente de que se alastra não o ramo, mas o cheiro".

Dos dezesseis capítulos da primeira parte ("Antífona"), cinco tratam do funeral de Anacã ("Anacã", "Ñandeiara", "Javari", "Jurupari" e "Manon"), descrevendo-o em detalhes, desde a decisão do tuxaua pela Morte até seu total desaparecimento e inclusão do mundo dos mortos. Os capítulos que narram os ritos fúnebres são distribuídos alternadamente com outros, para entremear o tema do funeral com os demais temas dessa primeira parte do romance (o inquérito sobre a morte de Alma; o retorno de Isaías; a chegada de Alma à missão; a pregação de Xisto; os negócios escusos de Juca), de maneira que a superexposição da Morte faz com que ela se torne eixo temático de aglutinação dos outros temas e penetre cada um com sua onipresença irrecorrível.

Com a gradual ocultação da Morte no Ocidente, o luto e o funeral, seus meios de exposição e culto, também desaparecem. A Morte "torna-se vergonhosa e objeto de interdição", e, na segunda metade do século XIX, "aqueles que cercam o moribundo tendem a poupá-lo e a ocultar-lhe a gravidade de seu estado" (ARIÈS, 2003, p. 84). Finalmente, "na região da morte nova e moderna, procura-se reduzir ao mínimo as operações inevitáveis, destinadas a fazer desaparecer o corpo" (ARIÈS, 2003, p. 87). Ao contrário, durante a Idade Média, o cerimonial da Morte cumpria um longo percurso. Nas descrições literárias medievais, o rito fúnebre começava com o indivíduo ainda vivo, e percorria os seguintes passos: 1) Um lamento da vida proferido pelo moribundo, evocando os seres e as coisas amadas; 2) O perdão dos companheiros; 3) O esquecimento do mundo e o encaminhamento da prece a Deus, dividido em duas partes: a) A culpa e a penitência; b) A encomendação da alma (*commendatio animae*), momento em que se introduz o único ato eclesiástico, o da absolvição sacramental (ARIÈS, 2003, p. 32-33).

Repropondo o rito fúnebre pela cultura indígena, Darcy Ribeiro traz de volta ao leitor moderno o costume perdido de chorar os mortos; mas, se a sequência de atos funerais percorridos por Anacã e os mairuns pode semelhar a outra, estes não a cumprem do mesmo modo que o europeu medieval.

Vimos que o anúncio de Anacã não é um lamento, mas o reconhecimento de uma vida bem vivida e um cansaço que deseja e proclama a própria morte. Em vez da queixa pelo que se perde, Anacã comemora o reencontro próximo com o espírito do pai morto, com quem poderá de novo caçar (RIBEIRO, 2001, p. 38). Não recebe perdão, pois não há culpas, e, se o *logos* parece tão necessário para encomendar um morto ocidental, a partida de Anacã impõe o silêncio da Morte, que não pode ser preenchido com palavras de exorcismo e conforto:

> Anacã olha em torno, demorando o olhar em cada cara de homem, de mulher, de criança. Começa a andar e dá uma volta inteira dentro do baíto, acompanhando o círculo alongado das paredes, sempre olhando um a um, dentro dos olhos. Despede-se assim, sem palavra, de todos os mairuns, e sai no meio do silêncio pela porta de cima, que ele nunca usou na vida. (RIBEIRO, 2001, p. 38)

Se a despedida de Anacã é lacônica, seu luto, ao contrário, é demorado, o que novamente contradiz a experiência ocidental da Morte. Conforme Edgar Morin ([1988], p. 28), o luto é regido pelo "horror da decomposição do cadáver", do qual "resultam todas as práticas a que o homem recorre, já desde a pré-história, para apressar a decomposição (cremação e endocanibalismo), para a evitar (embalsamamento), para a afastar (corpo transportado para outro local ou fuga dos vivos)". Nos ritos fúnebres de Anacã vemos esse

processo como que num ato reverso: como já vimos aqui, Anacã não é cremado, enterrado ou embalsamado; nem tampouco se afasta seu corpo da aldeia, que é obrigada a conviver com a decomposição do cadáver. Certamente, com a morte de Anacã, o mundo precisa ser purificado: "Grande será a cauinagem de Anacã. E é preciso que seja assim, para recuperar a alegria e a força que perdemos com sua morte" (RIBEIRO, 2001, p. 58). Entretanto, é a própria Morte o agente purificador, ou, antes, o processo de Morte, que obriga aos rituais condutores de vida à comunidade. Anacã não morre quando seu corpo deixa de viver, mas quando todo ele se decompõe e retira sua presença dos sentidos dos mairuns. Então, "Anacã será chorado e sepultado. Morrerá, por fim" (RIBEIRO, 2001, p. 119). Até lá, todos os dias a aldeia vive ao lado do cadáver, um hábito hediondo mesmo para um civilizado medievo europeu acostumado ao trato da Morte.

Para o homem contemporâneo, tal convívio é absolutamente impensável. A Morte foi afastada do cotidiano atual graças ao obsessivo culto da felicidade em nossa sociedade. Para Morin (1987, p. 129), "a felicidade é, efetivamente, a religião do indivíduo moderno, tão ilusória quanto todas as religiões". A cultura de massas, tão preocupada em manter um mundo virtualmente utópico, do qual o Mal não pode participar, não tem outra alternativa senão ocultar a Morte. Com Morin concorda o historiador Ariès:

> Uma causalidade imediata [para a ocultação da Morte] aparece prontamente: a necessidade da felicidade, o dever moral e a obrigação social de contribuir para a felicidade coletiva, evitando toda causa de tristeza ou de aborrecimento, mantendo um ar de estar sempre feliz, mesmo se estamos no fundo da depressão. Demonstrando algum sinal de tristeza, peca-se contra a felicidade, que é posta em questão, e a sociedade arrisca-se, então, a perder sua razão de ser. (ARIÈS, 2003, p. 90)

Contrariamente ao que se espera da Morte no mundo contemporâneo, além de detalhado, o sepultamento de Anacã é descrito pelo narrador como ato sereno, criterioso e objetivo. A Morte, para os mairuns, só é solene, não é triste. Quando precisam narrá-la ao recém-chegado Isaías, os guerreiros mairuns,

> abraçados, começam o choro cerimonial dos homens. Choro ressoado, sem lágrimas, seguido do pranto inteiro das mulheres. Obedecendo a um passo inaudível, o choro e o pranto estancam de repente. Primeiro, para o aroe falar da morte e do sepultamento de Anacã, com todos os detalhes. Depois, para que Teró, longa e demoradamente, relembre a morte de todos os mairuns conhecidos do Avá que morreram nos longos anos de sua ausência. (RIBEIRO, 2001, p. 247)

O pranto é ritual, não pode transformar-se em tristeza. Se a Morte, para o indivíduo, é ameaça e fim do Ser, para o grupo ela é rito, celebração do espírito coletivo. Daí o funeral de Anacã ser identificado como uma "festa" (RIBEIRO, 2001, p. 55).

Como lembra Morin (1987, p. 125), "a ideia de felicidade remonta ao Zênite das civilizações individualistas", por isso ela e a Morte se excluem tão ostensivamente. O "traumatismo da Morte" deriva de um traumático "complexo da perda da individualidade", e o horror da Morte "não é a carcaça, mas sim a carcaça do semelhante, e é a impureza desse cadáver que é contagiosa" (MORIN, [1988], p. 32). Tal horror "depende estreitamente da independência do indivíduo em relação ao seu grupo" e, "reciprocamente, a presença imperativa do grupo aniquila, repele, inibe ou adormece a consciência e o horror da morte" (MORIN, [1988], p. 36). Desse modo, "quando a sociedade se afirma em detrimento do indivíduo, quando, simultaneamente, o indivíduo sente essa afirmação como mais verídica do que a da sua individualidade, a recusa e o horror da morte dissipam-se, deixam-se vencer" (MORIN, [1988], p. 39). Por isso, "a cultura de massa, que valoriza o indivíduo particular, que ignora o além não tem outra coisa a fazer senão recalcar, camuflar, euforizar o fundo trágico ou delirante da existência, e, evidentemente, a morte" (MORIN, 1987, p. 129).

Se os mairuns comemoram a morte de Anacã em vez de chorá-la, é porque, como vimos, ela não ameaça individualidades que não existem no sentimento coletivo da sociedade:

> A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, "único", mais a dor é violenta; não há nenhumas ou há poucas perturbações por ocasião da morte do ser anônimo, que não era "insubstituível". (MORIN, [1988], p. 31, grifo do autor)

Anacã era "íntimo, amado e respeitado", já que era o chefe guerreiro de sua nação; jamais, porém, insubstituível, uma vez que escolhe a própria morte justamente para dar lugar ao "novo tuxaua". Profere o aroe, no último capítulo destinado aos ritos fúnebres do velho chefe: "Anacã, meu tuxaua Anacã, hoje é o dia de sua morte. Logo chegará sua hora derradeira, Anacã. A hora de *morrer definitivamente para nós*. Sua festa está acabando" (RIBEIRO, 2001, p. 120, grifo nosso). A Morte é um desligamento do sujeito, que, uma vez sepultado, não mais fará parte do *corpus* social.

O espírito coletivo é tão poderoso contra o sentimento da Morte, que chega a enfrentá-la e atraí-la para provar sua insignificância. É que a realidade antropológica da morte, conforme nos mostra Morin ([1988], p. 37) transita entre dois polos: o horror da Morte e o risco de Morte, isto é, o impulso que faz, do desafio à morte, uma afirmação da vida:

> Pode-se, pois, dizer que, tendo em conta os perigos de morte que implica qualquer vida que queira ser vivida, aquele que tentasse evitar ao máximo o risco de morte para se conservar vivo o mais tempo possível nunca conheceria a vida; o medo ou a mediocridade impedem de viver. [...] O medo da vida é o medo da morte e o medo da morte é o medo da vida. Viver é assumir o risco de morrer. (MORIN, [1998], p. 250)

Por isso, a morte de Anacã dá ensejo aos ritos de risco de morte tribais dos mairuns:

> O longo tempo da decomposição é preenchido por uma série de ritos de iniciação entre os membros da tribo, pois o motivo dessa morte não está ligado a qualquer aspiração de ordem pessoal. Trata-se de um rito de passagem, e a tortura é a sua condição, como se pode ver no próprio romance, que narra a crueldade de muitas dessas cerimônias iniciáticas. (RAMOS, 2000, p. 168)

Mas o romance não apenas narra as cerimônias: ele as deslinda e decompõe o que elas possam apresentar de crueldade:

> O número de sulcos, a profundidade das escaras provocadas pela dilaceração dos tecidos, ou a extensão das deformações causadas pela inchação das pernas ou pelo alongamento do beiço, tudo isso são significantes que atestam, de um lado, a coragem do indivíduo, de outro, a sua categoria no seio da sociedade. (RAMOS, 2000, p. 169)

Os ritos guerreiros e de passagem dos mairuns, que acompanham o funeral de Anacã – as lutas, o "ataque" dos juruparis, os ferimentos iniciáticos nos adolescentes, as caçadas a animais ferozes –, são maneiras de mostrar que a Morte pode ser vencida, se o indivíduo participar de uma coletividade, pois o risco de morte "implica sempre uma presença e uma riqueza das participações" (MORIN, [1988], p. 69), em que o indivíduo, por meio dos jogos e cerimônias grupais, aceita transcender seu *status* de sujeito e indivíduo:

> O risco de morte estende-se das participações lúdicas (aventura pela aventura, risco pelo risco, etc.) às participações morais (verdade, honra, etc.), passando pela gama das participações sociais (pátria, revolução, etc.). Nessas participações o indivíduo afirma-se, mas afirma igualmente que as participações valem o eventual sacrifício da sua individualidade. (MORIN, [1988], p. 70)

A marca é uma dor que, entretanto, afirma uma vida maior. Daí rir-se do choro: "As mães e as tias riem dos que choram, mostrando suas próprias marcas e as das outras pessoas. – Agora você é gente, meu filho" (RIBEIRO, 2001, p. 60). Fazendo do pequeno mairum "gente", os ritos retiram da Morte sua ameaça, por reduzir no sujeito seu sentimento de

individualidade, e apagam a oposição Eu X Outro, pois demonstram ser a Morte um processo coletivo, não apenas vivido por um sujeito, e que pode ser vencida coletivamente. Também aqui *Maíra* revela um hegelianismo essencial, mas parece que o revela para outra vez negá-lo. Comentando o filósofo alemão, Edgar Morin mostra que o risco de Morte está também na base de uma afirmação da consciência:

> No famoso duelo das consciências, que conduz, como se sabe, à relação senhor e escravo, Hegel descreve esse momento histórico fundamental em que toda a consciência-de-si que deseja fazer-se "reconhecer" deve arriscar a morte no combate que trava contra as outras consciências. Cada uma só pode afirmar a sua universalidade se a consciência da outra a reconhece como tal. [...] Portanto, em certo sentido e sem risco de morte, a consciência individual não poderia adquirir a sua *têmpera*, isto é, *afirmar-se*. [...] A consciência de que fala Hegel só concebe a sua afirmação pela destruição ou pela escravização da consciência rival através da luta de morte pelo reconhecimento. É, portanto, uma consciência "bárbara", ou seja, que só constrói a sua individualidade (ou a sua universalidade) em detrimento das outras individualidades (ou universalidades). (MORIN, [1998], p. 250-251, grifos do autor)

O enredo de *Maíra*, ao contrário, esmera por sugerir um mundo em que a consciência do Outro não deva ser subjugada ou sequer rejeitada. Após a luta no Javari, os rivais se tornam amigos inseparáveis; o que os une não é a escravidão, mas a fraternidade. Se, como nota Morin, Hegel "descobriu o vínculo dialético que faz que a origem da barbaria seja a origem da cultura e vice-versa" e mostrou como a guerra é "a produtora da cultura" (MORIN, [1998], p. 251-252), Darcy Ribeiro parece ter ficcionalizado este aforismo de Edgar Morin: "A barbaria não é a animalidade, é a recusa da cultura dos outros" (MORIN, [1998], p. 251). O que propõe o romancista é aquela consciência "cultivada", que não se afirma pela negação do Outro e "só se pode afirmar plenamente desejando a afirmação das outras consciências. É o contrário da consciência do senhor. Reclama o conhecimento, a plenitude, a liberdade tanto para si como para os outros. Reivindica o direito dos outros. Numa palavra, exige a realização da cultura no mundo humano" (MORIN, [1998], p. 252). Tudo isso, como mostra Edgar Morin, já está implícito em Hegel e explícito em Marx. O que Darcy Ribeiro levou adiante é uma localização cultural dessa consciência, defendendo sua existência concreta longe dos traumas civilizatórios do Ocidente, num mundo onde a Morte – isto é, o Mal – estivesse de tal modo integrado à Vida, que a negação se tornaria o próprio Bem. Pois parece que, só aceitando a própria Morte, a consciência pode admitir uma consciência segunda. Onde age o medo aterrorizante da Morte, há luta sangrenta pela Vida, para os indivíduos como para as culturas:

> Barbaria e cultura estão de tal modo ligadas que não só a rota histórica da cultura foi a da barbaria (civilização dos senhores), como ainda a cultura se vê obrigada a lutar pela força – ou seja, pela barbaria – contra a barbaria. Por outras palavras, conquista-se barbaramente: a cultura barbariza, uma vez que também recorre à morte, e essa morte bárbara civiliza, visto conquistar o universal. (MORIN, [1998], p. 253)

Atravessado pelos ritos de manutenção do espírito tribal, o funeral de Anacã torna-se uma celebração da Vida, de que a Morte aparece como parte necessária. Então, o rito de Morte perde seu caráter escatológico para assumir a feição de um rito de renascimento, em que a Morte adquire qualidades de elemento de fecundação e o funeral, um processo conduzido por atos e símbolos do trabalho agrícola. Nesse caso, a Morte é encarada como sacrifício, em que o indivíduo aceita desaparecer como sujeito para manter-se como princípio vital: "Morte é fecundidade. E vice-versa, a fecundidade é solicitada pela morte, fecundadora universal. [...] O sacrifício é a exploração mágica sistemática e universal da força fecundante da morte. [...] Sacrificar é plantar" (MORIN, [1988], p. 109).

"Plantado" no centro da aldeia (RIBEIRO, 2001, p. 100), "Anacã apodrece no pátio de danças, *regado* cada tarde com as águas da Lagoa Negra" (RIBEIRO, 2001, p. 55, grifo nosso). Morin ([1988], p. 119) lembra que a água é "um grande tema de morte-renascimento" e Gaston Bachelard (2002) nota que a união da terra com a água é o fundamento da "fecundidade contínua", uma vez que "para criar sempre é preciso uma argila, uma matéria plástica, uma matéria ambígua onde vêm unir-se a terra e a água" e a lama do pântano "determina a potência vegetal anônima, gordurosa, curta e abundante" (BACHELARD, 2002, p. 115-116). Penetrando a terra e o corpo do velho chefe, a água fará retornar a matéria ao seu estado original de fertilidade pura: "Cada tarde a cova de Anacã é regada uma vez mais. A água penetra a crosta rachada de barro, ressequido até o fundo. Até as carnes mortas e corrompidas que cedem, amolecem, apodrecem" (RIBEIRO, 2001, p. 67). Depois do tempo de rega, a retirada dos ossos semelha também uma colheita, em que a caveira do tuxaua ressurge da terra como um sol brilhando na alvorada e anunciando vida nova:

> Vemos todos acomodados ao redor, o aroe timbra seu pequeno maracá, trina a flauta de cabacinha e depois tira e dependura os dois instrumentos cerimoniais no seu próprio pescoço. Estende então os dois braços em toda a extensão para os lados, os aproxima depois lentamente, um do outro, junta as mãos espalmadas e as baixa simultaneamente, afundando-as na terra mole da cova. As enterra juntas, devagar, e começa a afastar a crosta de barro para os lados. Descobre, assim, por debaixo, uma camada de lama mole e escura, de onde sai um cheiro intensíssimo, terrível. Trabalha, agora, com as mãos retirando aquela lama debaixo e escorrendo com uma cuia o líquido verde, espesso,

> gordo, em que se desfizeram as carnes de Anacã. A caveira começa a aparecer cinzenta, sobre o fundo da cova, brilhando à luz da manhã. (RIBEIRO, 2001, p. 120)

A água é a "cola universal", com o poder de assimilar todas as substâncias e misturá-las (BACHELARD, 2002, p. 97 e 111), por isso, a mistura de terra e água preside as imagens de morte-renascimento, em que o indivíduo morto renasce deixando-se absorver pelo Todo universal: "A terra e as águas são os elementos maternais onde se opera a passagem de morte a renascimento. Esse tema, ampliando-se e autonomizando-se, alargar-se-á num conceito da morte pancósmica, na qual o homem se funde no seio da matriz universal da vida" (MORIN, [1988], p. 124).

Diante dessa nova concepção da Morte, não poder morrer, entre os mairuns, torna-se um Mal, pois não se pode, daí, alimentar a Vida. Por isso Remui pensa de Isaías: "Atrás dos seus olhos está a névoa, a cegueira dos que já não tem alma para morrer. Ele já não é mais um vivente-mortal, como nós" (RIBEIRO, 2001, p. 257). A condição do Avá, de viver nas sombras como um fantasma, resulta na maldição de não ser um mortal entre os mairuns e não poder *viver* como um membro do grupo, por não poder *morrer* como um deles. Morrer é a maior nobreza, e sua maior expressão é o sacrífico, a Morte escolhida, por isso é a Morte alegre: "O tempo acabou de virar. Chegaram, afinal, os dias azuis. O céu está azulíssimo de tão lavado de toda a bruma, e já sumiram as muriçocas. Anacã escolheu o melhor tempo para morrer" (RIBEIRO, 2001, p. 56). A morte de Anacã é primaveril, porque ela traz a vida nova aos mairuns:

> Através dele um homem vai acabando ao mesmo tempo em que a vida vai se renovando. Anacã morre para que os mairuns renasçam. Simultaneamente se vão dissolvendo na morte suas carnes regadas cada dia e renascendo seu povo nos ritos que reacendem em cada um o gosto de comer, a alegria de cantar, o prazer de dançar, a coragem de ousar, o gozo de foder. (RIBEIRO, 2001, p. 99)

Segue, então, uma cerimônia de vida entre os mairuns: o Ñandeiara, o batismo de fogo dos jovens mairuns, que recebem a marca do sol: "É o Ñandeiara! É o Ñandeiara! Cada criança que fala vai saber, agora, o seu nome e vai receber, agora, no rosto, a marca do olhar de Maíra-Coraci, o Sol: o coraci-maã" (RIBEIRO, 2001, p. 59). Com o rito de passagem dos adolescentes para a vida adulta, o número de mairuns-gente aumenta, a nação cresce. A Morte é pacificada e até anulada pela permanência do Todo em suas partes, representada pela união alegre entre os opostos da aldeia: "A tarde chega ao fim com uma dança conjunta do jaguar e do carcará que lembra um Coraci-Iaci, mas sem grandeza. É uma dança cantada, triste e

alegre, de negação da morte, de afirmação da vida, de reintegração do mundo." Então, "os mais velhos recordam com carinho velhas histórias daqueles bisavós esquecidos que sobreviverão encarnados nas crianças" (RIBEIRO, 2001, p. 60). Os jovens reintegrados no grupo adulto ressuscitam os mairuns levados pela Morte: "Mbiá, minha neta, que me deu o gosto de rever meu avô Uruantã no meu bisneto, o Uruantãpiá" (RIBEIRO, 2001, p. 105). O filho determina o pai, numa inversão do vetor lógico-temporal: "Os homens aqui mudam de nome quando têm um filho homem. Maxihú é o pai de Maxi. Teró por muito tempo foi Jaguarhú. Eu seria Iuicuihí se minha filha se chamasse Iuicui? Ou Mairahú se meu filho pudesse chamar-se Maíra?" (RIBEIRO, 2001, p. 347). Colocando o futuro à frente do passado, os costumes mairuns interrompem o fluxo do tempo e a jornada para a Morte e instauram mais uma vez o tempo cíclico, no qual, se nascimento é Morte, Morte é renascimento: "O velho aroe diz, então, no silêncio que se abre: – Anacã é morto aqui... Vive Anacã-Manon no mundo Ambir" (RIBEIRO, 2001, p. 122), enquanto os ossos do velho tuxaua são limpos e coloridos com enfeites festivos: "O crânio resplandece em azuis e verdes de beija-flores raros" (RIBEIRO, 2001, p. 122). O beija-flor, nas culturas ameríndias, está, de diversos modos, igualmente associado à Morte e à doação da Vida. Entre os bororo, é ele que preside a grande lagoa onde moram as almas – no caso dos mairuns, a Lagoa Negra, em cuja superfície serão pendurados os restos de Anacã; mas o pássaro também se sacrificou, no início do mundo, renunciando a seu poder sobre as águas e os peixes, em favor de outras criaturas, e foi o responsável por entregar aos homens o fogo, símbolo da Vida e da cultura humana (LEVY e MACHADO, 1995, p. 277-278).

Como no beija-flor, o simbolismo das águas amplia-se em outros objetos ritualísticos, como as conchas. Os olhos do corpo de Anacã são "cobertos por duas conchas-itãs, muito polidas, branquíssimas" (RIBEIRO, 2001, p. 39). Mircea Eliade (2002a, p. 129-131) recorda que "desde os tempos pré-helênicos, as conchas estiveram em estreita relação com as Grandes Deusas" e é graças a sua "força criadora" e a seu simbolismo de nascimento e regeneração, "que as conchas encontram seu lugar nos ritos fúnebres", por isso "exercem também uma influência benéfica sobre a colheita". Associada à água, a concha também é um objeto de integração. Suas espirais se relacionam com os poderes fertilizantes da lua e do relâmpago e "aparece em todos os atos essenciais da vida do homem e da coletividade: nascimento, iniciação, casamento, morte, cerimônias agrícolas, cerimônias religiosas etc." (ELIADE, 2002a, p. 142), constituindo um verdadeiro objeto de aglutinação cultural.

Por isso, além de sua associação com as "cosmologias aquáticas", a concha também é condutora de um simbolismo sexual, especialmente por sua semelhança com os órgãos

genitais femininos (ELIADE, 2002a, p. 123). Igualmente, o beija-flor se associa a elementos sexuais: para algumas nações indígenas sul-americanas, por copular com as flores, ele é dotado de um simbolismo fálico, de "virilidade radiosa", e por isso representa a integração entre os polos masculino e feminino (LEVY e MACHADO, 1995, p. 273). Nesse sentido, é importante lembrar que, além da simbologia já exposta, os ritos dos mairuns exibem uma linguagem evidentemente alquímica, da qual são exemplares a imagem do "sol negro", continuamente repetida na narrativa, bem como as cores alquímicas branco, preto, vermelho e amarelo, utilizadas na pintura ritualística do cadáver de Anacã e em outros ritos mairuns, e a imagem da caveira resplandecente, citada, aliás, por Jung (1991, p. 93) em seu tratado sobre os símbolos alquímicos. Conforme Jung (1991, p. 239 ss.), o ritual alquímico empreende uma união sexual dos opostos simbólica para promover a integração do sujeito isolado na unidade cósmica.

Toda essa simbólica sexual resulta, no *Maíra*, numa visão erotizada da Morte. A identificação entre Eros e Tanatos é traída na fala de Jaguar diante de Alma: "Usava a palavra oco e apontava a minha xota, dizendo que é o oco da vida e tem o mesmo nome de certo patuá não sei de quê, cheio de ossos emplumados, que é o oco da morte" (RIBEIRO, 2001, p. 345). Se o nascimento e a Morte levam o mesmo nome, então Vida e Morte estão indissociados, Eros e Tanatos apresentam a mesma substância.

Essa equivalência entre Morte e sexualidade pode ser atestada pela alternância entre as duas na economia repressiva. Foi o sociólogo inglês Geoffrey Gorer

> que mostrou como a morte tornou-se um tabu e como, no século XX, substituiu o sexo como principal interdito. [...] Quanto mais a sociedade relaxava seus cerceamentos vitorianos ao sexo, mais rejeitava as coisas da morte. E, junto com o interdito, aparece a transgressão: na literatura macabra reaparece a mistura do erotismo e da morte – baseada no século XVI ao XVIII – e, na vida quotidiana, surge a morte violenta. (ARIÈS, 2003, p. 89)

A erotização romântica da Morte é uma reação à ameaça que ela constitui à individualidade, valor máximo do Romantismo: "A decomposição é o sinal do fracasso do homem, e neste ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro" (ARIÈS, 2003, p. 56). A atenção à particularidade de cada indivíduo introduz fenômenos novos no cerimonial fúnebre: "a representação do Juízo Final, no final dos tempos; o deslocamento do Juízo para o fim de cada vida, no momento exato da morte; os temas macabros e o interesse dedicado às imagens da decomposição física; e a volta à epígrafe funerária e a um começo de personalização das sepulturas" (ARIÈS, 2003, p. 47). Sempre, contudo, o morto foi afastado do espaço de convívio social. Philippe Ariès nota que, para o homem ocidental moderno, a coexistência

entre vivos e mortos é um fenômeno "totalmente estranho". O morto sempre foi exilado dos vivos. O termo *funestus* identifica a profanação provocada por um cadáver e "um dos objetivos dos cultos funerários era impedir que os defuntos *voltassem* para perturbar os vivos" (ARIÈS, 2003, p. 37).

Anacã, ao contrátio, vai no meio dos mairuns, sua cova se torna o "umbigo" da aldeia (RIBEIRO, 2001, p. 100) e o morto entra num conúbio íntimo com os vivos, impondo-lhes a experiência próxima da decomposição: "O chuvisco da noite assenta a poeira do pátio e lava os ares da noite para que impere, mais forte, a catinga de Anacã" (RIBEIRO, 2001, p. 119). Se o romântico adornava a Morte para retirar-lhe a feiura, transformando-a em belas mulheres fatais, o narrador de *Maíra* obriga suas personagens ao consórcio sem disfarces, erotizando-a sem lhe esconder a sordidez, exibindo-a em sua essência oximórica de "catinga doce" (RIBEIRO, 2001, p. 55), em que o "doce" confere à catinga um sabor, apelando para o imaginário digestivo. O convívio com a catinga de Anacã, revela, pois, como o denomina Maria Luiza Ramos (2000, p. 170), "um ato canibalesco", reforçado quando o caráter nutriz da Morte é vivamente expresso pela imiscuidade dos cheiros: "Durante todo o dia, dois cheiros fortes disputam o ar limpo da aldeia. A catinga fina, seca e doce de Anacã e o cheiro grosso, gordo e gostoso da caça que assa em postas sobre o braseiro descomunal" (RIBEIRO, 2001, p. 87). A mistura do cheiro do cadáver em decomposição com o alimento da caça revela a identidade entre a Morte e a Vida, o sacrifício e o alimento. Os ritos de endocanibalismo associam-se, de certa maneira, ao consumo da carne animal e são igualmente expressão da face positiva da Morte:

> Na refeição endocanibal [...] consome-se a carne do morto familiar ou membro do clã: na refeição totêmica come-se o substituto animal do antepassado e, mais tarde, na eucaristia, consome-se a carne do deus. Estas "ceias" visam tanto – e até mais – a regenerar a carne dos vivos por meio das virtudes fecundantes do morto como a assegurar o renascimento deste. Tais cerimônias têm aspecto nitidamente sacrificial. (MORIN, [1988], p. 109)

Ao contrário do exocanibalismo, que é um dos aspectos do homicídio, pois devora o inimigo (MORIN, [1988], p. 63), o endocanibalismo, como "canibalismo funerário", trata de incorporar a individualidade do Outro, em vez de tomá-la de assalto e à força, isto é, pela luta. Enquanto o primeiro enxerga a Alteridade, o segundo canibalismo só vê no Outro o próprio sujeito, considera-o como parte, e não como termo de negação. O homicídio é, portanto, uma afirmação do sujeito que não reconhece ao Outro o direito à Vida. Conforme Morin ([1988], p. 64), a face positiva do homicídio "são a volúpia, o desprezo, o sadismo, o encarniçamento, o ódio, que traduzem uma libertação anárquica, mas verdadeira, das 'pulsações' da

individualidade em detrimento dos interesses da espécie". Diferente do autossacrifício, o homicídio reforça a presença do indivíduo contra o ambiente e o grupo: "Um processo fundamental da afirmação da individualidade se manifesta pelo 'desejo de matar' as individualidades que estão em conflito com a primeira individualidade. No caso extremo, a afirmação absoluta de uma individualidade implica a destruição absoluta das outras". O assassínio é a máxima afirmação do Eu, pois reduz o Outro à nulidade absoluta. Igualmente, pratica-se o exocanibalismo pela consciência de uma diferença substancial entre o homem que digere e o homem digerido: pelo exocanibalismo, ato afim do assassínio, como demonstra Morin, ganha-se uma força que não se possui e afirma-se um poder superior ao Outro destruído: "O homicídio é não somente a satisfação de um desejo de matar, mas também a satisfação de matar um homem, isto é, de se afirmar pela destruição de alguém." O homicídio é regido, também ele, pelo horror da Morte, pela afirmação de uma individualidade: "Ao paroxismo do horror provocado pela decomposição do cadáver corresponde o paroxismo da volúpia provocado pela decomposição do torturado. Existe comunicação íntima entre esse horror e esta volúpia [...], que é escapar à sua própria morte e à sua própria decomposição transferindo-as para outrem" (MORIN, [1988], p. 66). No sepultamento endocanibalista de Anacã, ao contrário, todos participam da decomposição do Outro, assumem-na como sua e à morte dele como a de cada membro da aldeia. Como prega o sermão ambíguo de Xisto, "a morte é de todos os viventes" (RIBEIRO, 2001, p. 80).

Por isso os mairuns, que vivem da Morte, podem viver no riso, que nos demove da preocupação com nossa individualidade e nos irmana com a coletividade, onde a Morte já não constitui ameaça:

> Incontrolado, incontrolável, o riso surge, nos sacode, nos faz em pedaços mais intimamente e nos abre mais infinitamente do que podem fazer a aflição e as lágrimas que nos fazem refletir mais sobre nós mesmos; loucamente, ele nos conduz até a borda do abismo que temos em nós, em direção da profundeza (sem fundo) de uma existência que em sua mortalidade fundamental, longe de poder jamais recuperar seus bens, é em vez disso levado no irresistível movimento de uma despesa injustificada e de um tornar-se inocente. (DASTUR, 2002, p. 120)

Depois de fundar a Morte, Maíra aconselha o riso: "Sem querer, por inocência, Maíra havia fundado a morte. [...] Uns começaram a chorar. Maíra olhou, preocupado. Começou, então, a rir um pouquinho, aprendeu bem e se abriu numa gargalhada. Disse então: Agora vamos rir, irmãos. Rir é bom" (RIBEIRO, 2001, p. 151). Desde então os mairuns serão aqueles que riem.

Diferentemente do mito cristão, entre os mairuns a Morte não acompanha o tema da culpa. Pela aproximação de Eros e Tanatos e pela paralela sacralização da Morte no sacrifício endocanibalista, os mairuns retiram dela o terror e a culpa, derruindo a antiga aliança cristã-ocidental entre sexo, culpa e Morte, como o demonstra Edgar Morin:

> Através de Cristo, o judaísmo suscita [...] um "arquétipo" da relação homem-Deus em que se cristaliza a culpabilidade, ela própria estádio fundamental do progresso da consciência individual. O cristianismo concentrará toda essa culpabilidade no problema da morte e resgatá-la-á de súbito com a sua salvação. *A morte não é mais do que o castigo do pecado*, isto é, do ato sexual. [...]A necessidade interna da morte, na história das espécies vivas, surge com a sexualidade. [...] E aí reside uma das grandes verdades antropológicas do cristianismo:o seu ódio envergonhado ao pecado e à sexualidade é o ódio à morte. (MORIN, [1998], p. 197, grifo do autor)

Assumir o corpo é aceitar a Morte; acatar a Morte é aceitar o corpo. Veja-se a culpa presente em Isaías e sua concomitante recusa, ou fuga, da sexualidade, em oposição à "morta" Alma e sua opção pela vivência do corpo, que, aliás, é possível que a tenha conduzido à Morte, uma vez que morre por ocasião do parto. Também aqui a jornada de Alma suaviza a Morte, ao expô-la em sua versão infantil, pois "a morte das crianças não é uma verdadeira morte; estas não estão ainda completamente separadas do mundo dos espíritos e regressarão facilmente a ele" (MORIN, [1988], p. 105-106). O que ainda não veio à Vida não conhece o sofrimento e a dor da Morte. Esta não existe para aquele.

Por outro lado, os natimortos são igualmente a morte do duplo, este imemorial tema mortuário. Freud (1976, p. 293-294) já falou do sentimento de Morte relacionado ao tema do duplo e Morin complementa:

> A primeira percepção de si como realidade [...] é a sombra, o reflexo do seu próprio corpo, e este visto exteriormente, como um "duplo" estrangeiro. O homem conhece o seu "duplo" antes de se conhecer a si próprio. E, por meio desse duplo, descobre a sua existência individual, permanente, os seus contornos, formas e realidade; "vê-se" objetivamente. [...] A partir deste eu objetivo precisar-se-ão por si as determinações da individualidade. *Um* diferenciar-se-á do *outro*. (MORIN, [1988], p. 94, grifos do autor)

Novamente o tema do corpo aparece associado à Morte. Afinal, a Morte não ocorre como experiência física do limite? Então, na visão primitiva, o morto é corpóreo, é um duplo, tema que é "o âmago de toda a representação arcaica que diz respeito aos mortos" (MORIN, [1988], p. 126). Nesse sentido, os gêmeos natimortos, sugerindo a morte do par de deuses mairuns, proclamam igualmente o fim da angústia de Morte, já que todo panteão é uma instituição criada para controlar a Morte, levando o espírito eterno a uma transcendência sobre

o corpo: “Nas sociedades mais rudimentares e socialmente menos diferenciadas, os mortos são quase confundidos uns com os outros e com os vivos”, mas quando uma sociedade começa a evoluir para uma separação maior entre os indivíduos, também os seus mortos se separam entre si e dos vivos. Então, alguns deles se divinizam, tornam-se imortais e assumem o papel de criadores do mundo. Essa divinização é produto da angústia de Morte: “A crença na sobrevivência pessoal sob a forma de espectro é uma brecha no sistema das analogias cosmomórficas da morte-renascimento, mas uma brecha originária fundamental, por meio da qual o indivíduo exprime a sua tendência a salvar a sua integridade para além da decomposição” (MORIN, [1988], p. 125). A partir daí, “quanto mais estável, mais rica e mais ‘proprietária’ se torna a vida dos homens, tanto mais violentos são o choque e a regressão infantil experimentados perante a morte, mais insofrida é a crença na sobrevivência, mais poderoso parece o deus [...] e mais ardente é a prece submissa que lhe pede a imortalidade” (MORIN, [1988], p. 169). Um deus enfraquecido, portanto, como se mostra Maíra-Micura, é expressão de uma Morte enfraquecida.

Para o homem civilizado ocorre uma “decadência do duplo”, que se dissocia do corpo, quanto mais seus mortos e deuses se tornam distantes. “Face aos deuses imortais e resplandecentes, o homem considerará uma luz cada vez mais sombria a sua existência pós-mortal de duplo, pobre *ersatz* de vida já minado pelo nada”. Então, “a alma suplantará lentamente o duplo cada vez mais exterior, estranho”, e se tornará “o duplo interiorizado”. Se, para o homem civilizado, a “alma será o núcleo imortal do indivíduo que aspira à salvação e revestir-se-á de um corpo incorruptível depois da morte” (MORIN, [1988], p. 169-171), entre os mairuns, esta “Alma” morrerá, ensejando a morte do duplo que a manifesta para ensejar a morte da angústia de Morte.

Morin acrescenta que

> o herói gêmeo é aquele que tornou visível o seu duplo na Terra. Daí o mito dos poderes sobrenaturais dos gêmeos. Na humanidade arcaica, os gêmeos eram ora adorados, ora condenados à morte. A violência dessas duas reações extremas mostra-nos a violência da emoção provocada pelos gêmeos, cuja *presença manifesta quer a imortalidade, quer a morte*. (MORIN, [1998], p. 173, nota de rodapé, grifo do autor)

Os gêmeos natimortos impedem as duas reações: não haverá adoração nem assassínio; a violência contra a Morte está finalmente minorada. Em toda a existência mairum, a única morte realmente recusada é a morte do mito e da tradição, do jeito mairum de viver. Isaías conta:

> – Muitos morreram e ainda morrem de desengano. Essa é coisa cá nossa dos mairuns. Podemos morrer quando acaba o desejo de viver, quando o gosto da vida cessa para nós. Um mairum pode deitar na rede e dizer: morro hoje, e morre mesmo. Não é que se suicide, que tome veneno. Não. Morre porque quer não-viver. Isso acontece a muita gente: homens que perderam filhos ou mulheres que se desenganaram ao perder irmãos ou filhos. Gente de todo jeito que – vendo se acabar a vida como era antes e eles gostavam, e vendo surgir um mundo novo em que seriam obrigados a viver com desgosto – se desengana e decide morrer. (RIBEIRO, 2001, p. 182)

É que a verdadeira Morte, para o homem, não é exatamente o deixar de viver, mas a perda de um deus que o recolha na Morte. A tragédia humana é a morte do deus, como se depreende da ladainha de Xisto:

> Meu Deus meu Deus
> Por que me abandonaste?
> Meu Deus meu Deus
> Por que não vens salvar-me?
> Meu Deus meu Deus
> Não atendes minhas súplicas
> Meu Deus meu Deus
> Dia e noite eu te chamei
> Meu Deus meu Deus
> Te chamo e não respondes
> Meu Deus meu Deus
> Por que me abandonaste? (RIBEIRO, 2001, p. 190)

Compare-se a morte de Anacã à vida de Juca, mestiço branco e mairum que abandonou suas raízes. Juca diz do tuxaua: "– Mas ele morreu e nós estamos vivos", mostrando que vê diferença entre Vida e Morte confessando-se, assim, mais morto, pois aquele *mas*, que introduz uma negação e opõe o estar morto ao estar vivo, é claro signo de que Juca já perdeu a vivência fundamental do ser mairum, pois já não consegue mais conceber a coexistência de vivos e mortos. Desse modo, se Anacã está vivo, apesar de morto, Juca está morto, embora se acredite vivo: "A sua mensagem é rechaçada pelos parentes, que contraporão a vida perene do 'morto' Anacã à morte efetiva do 'vivo' Juca". Juca perdeu a referência cíclica do tempo e da tradição, o tempo eterno que vence a morte:

> Enquanto Juca se condenou a si próprio escolhendo uma vida feita de morte, pois este é o limite do tempo contado em moeda, o corpo de Anacã é rodeado pela festa esplêndida da selva que estua em pleno verão e pelo rito do Ñandeiara durante o qual se dá nome a cada criança. Tudo recomeça em torno do tuxaua a quem a morte abriu as portas de uma vida fora do tempo. (RIBEIRO, 2001, p. 388-389, grifo do autor)

Por isso, Alfredo Bosi (2001, p. 390) afirma com tanta justeza que "o romancista Darcy Ribeiro e o homem de ação Darcy Ribeiro não quiseram escrever um canto funeral" (BOSI, 2001, p. 390). *Maíra* é, antes, um enorme canto à Vida como superior à Morte, porque infinita enquanto incorpora esta, finita e filha do tempo finito. A Morte é um sentimento da individualidade, do tempo contado por um sujeito, medido em começo, meio e fim. Em *Maíra* este fio temporal é sempre evitado:

> De acordo com a ironia, todas as histórias da retórica da morte são fragmentadas, sem um centro que as fortaleça. Para mostrar tanto a afirmação da vida através dos círculos quanto a ironia, remeto o leitor para o sumário do romance.
> De acordo com o sumário, há uma fragmentação narrativa, decorrente da diversidade de textos-fragmentos que a compõem. Se, por um lado, essa fragmentação se mantém, por outro, ela coexiste com o resgate da memória, do passado, representado pela ideia de círculo, símbolo solar dos mairuns. (COELHO, 2001, p. 419)

A Morte, que assombra o início do romance com o cadáver de Alma, é gradualmente subsumida pela memória, pelos ritos e pelo riso mairum. Como novela policial, *Maíra* falha, pois não restabelece o fio temporal que leve a uma conclusão sobre a Morte. Esta permanece misteriosa e perde, página a página, sua substância. No final só temos as hipóteses de que Alma: 1) morreu em razão de complicações no parto; 2) foi trucidada, como Isaías já advertira ser o destino de um oxim, de cuja função a ambiguidade da condição de Alma a estava aproximando, e aparece confirmado pelo episódio alusivo do linchamento de Teidju num dos capítulos finais (hipótese que pode ainda encontrar amparo no parto de gêmeos, que, como é sabido, geralmente é considerado maligno por culturas americanas).

A Morte mistura-se à Vida e, mais uma vez, é a palavra de Xisto que parece melhor resumir suas contradições:

> Os homens buscarão a morte ..... a morte, a morte
> Não acharão ..... acharão, acharão
> Quererão morrer ..... morrer, morrer
> A morte fugirá deles ..... deles, deles
> Em verdade vos digo ..... vos digo, vos digo
> Não passará essa geração ..... ração, ração
> Sem que isso aconteça ..... teça, teça
> Passarão o céu e a terra ..... aterra, aterra
> Minha palavra não passará ..... passará, passará. (RIBEIRO, 2001, p. 189)

O responsório dos fiéis, registrado como apenas um eco da última parte da sentença, parece reafirmar o discurso, quando o nega: não acharão/acharão – não passará/passará –,

denunciando a efemeridade de toda Ordem e, por conseguinte, de todo princípio de oposições. De eterno, só o movimento contínuo tecido pelos acontecimentos e universos que surgem e desaparecem. Só o mito vence a Morte, apenas na linguagem pode sobreviver o morto, como um herói, "entre os deuses e a massa indistinta dos mortais", conforme explica Maria Luiza Ramos, comentando a "bela Morte" na Grécia:

> Tendo os deuses a sua existência enraizada no discurso, no *mythos* que identificava a cada um por uma determinada narrativa e sobretudo por um nome, a condição para compartilhar de uma existência divina era, portanto, tornar-se discurso, perpetuar-se de boca em boca, viver na voz e pela voz, confundindo-se com o sopro, com a sacralidade do *logos*. [...] O prêmio pela "bela morte" não reside, pois, em nenhuma dimensão metafísica, mas se conquista na própria sociedade de que faz parte o herói, com a condição, a nosso ver, de sua exclusão nessa sociedade como significado e de *sua inserção nela sob a categoria de significante*. (RAMOS, 2001, p. 166-167, grifo da autora)

É o que ocorre, segundo a autora, com o tuxaua Anacã: "Do mesmo modo que o herói grego passa a viver numa *dimensão literária*; que o rei mesopotâmio permanece nas *dimensões de sua riqueza* e o místico hindu se dispersa numa *dimensão espiritual*, o chefe indígena *se inscreve nas entranhas do seu povo*" (RAMOS, 2000, p. 170, grifos da autora). Por isso, depois de *Maíra*, é preciso um discurso do *logos*, nas páginas dissertativas de *Utopia selvagem*, para uma espécie de exorcismo da Morte, uma vez que "a filosofia apresenta-se [...] como a tentativa de assumir, ultrapassando-a, em um transcendentalismo a um só tempo fundamentado e vago, esta 'situação-limite' que é a morte" (DASTUR, 2002, p. 32), fazendo da vida filosófica "o sentido explícito de uma vitória obtida sobre a morte, que se vê assim despossuída de sua negatividade radical" (DASTUR, 2002, p. 38). Se o mundo mairum parece destruído pelo fim de qualquer possibilidade de ordem e cultural autônoma, é preciso criar um novo mundo em que a mairunidade possa continuar existindo.

Entretanto, não nos iludamos. Se Darcy Ribeiro imagina uma utopia da Morte, é às custas da morte da utopia. A Morte maternal de Darcy Ribeiro não permite a inocência infantil. É uma Morte sem ilusões e sem respostas. É a Morte indevassável, como a morte de Alma, encerrada no seu mistério sem chaves. Só esse enfrentamento com o absoluto vazio pode conduzir a humanidade, sem medos, a sua própria superação: "A nova aventura não consiste em assegurarmo-nos da propriedade do planeta Terra, do seu subúrbio Lua ou até do sistema solar e de um talhão galáxico, mas sim em, impelidos pelo amor e pela curiosidade, nos dedicarmos à itinerância para os aléns, *entregues ao acaso, à incerteza, à morte*" (MORIN, [1988], p. 327, grifo nosso). A derruição da individualidade e de uma ordem

unilateral (alguma não o é?), com a consequente expulsão do trauma de Morte, parece o único caminho verdadeiramente revolucionário:

> O reformismo de um prolongamento da vida é de fato inseparável de uma revolução do homem. [...] As proclamações da Revolução Francesa e da Revolução Russa, assim como as palavras "democracia", "socialismo", "comunismo" e "anarquia", são os seus mitos anunciadores (e demasiado iluminado ou demasiado cego é aquele que os julga realizados num continente ou numa ilha). A revolução em gestação deveria ser mais ampla, mais profunda, mais radical, do que tudo o que se concebe sob o nome de "revolução". Na formidável reestruturação da relação indivíduo-sociedade-espécie que se prepara, trata-se, muito mais do que do desabrochamento do indivíduo, de uma beneficiação da sociedade, de uma melhoria da espécie. Trata-se ao mesmo tempo de nascimento e ultrapassagem. Nascimento de uma supersociedade que desde o desmembramento dos clãs arcaicos se procura às apalpadelas, através de ensaios e erros, e que ainda não encontrou a sua fórmula. Ultrapassagem do indivíduo e da espécie num *metantropo*... (MORIN, [1988], p. 326-327, grifo do autor)

Se queremos uma nova utopia, é ao preço de todos os paraísos idealmente elaborados. Por esse motivo, o capítulo "Indez", de *Maíra*, é a condensação do que vai se alargar em *Utopia Selvagem*. Notando que as falas dos indígenas Inimá e Jaguar, bem como o relato sobre a índia Teresa, aparecem sublinhados nesse capítulo, Santos (2009, p. 406) conclui que "a sinalização gráfica dá-se em virtude de sobrelevar o discurso indígena, ou seja, fazer emergir a existência do índio em meio a outras tantas vozes não índias". Além disso, a confluência das vozes "revela que o romance deixa em aberto um espaço próprio da ficção, [...], ao apontar para a possibilidade de se construírem novas histórias a partir dos temas presentes, indicadoras, portanto, da encarnação de vários papéis a serem ditos e/ou escritos, tendo como horizonte o encontro com o 'outro'" (SANTOS, 2009, p. 407).

Parece, então, que *Maíra* termina onde deve começar a *Utopia selvagem*, segundo romance amazônico de Darcy Ribeiro, que será analisado em capítulos que seguem: a utopia se funda naquele espaço de convívio entre diversas vozes, na tentativa de edificar um universo de potencialidades discursivas que inclua sempre o Outro. Ali, aprende-se que o único mundo feliz é o que abdicou da felicidade; amar o Bem é a razão de todos os ódios; e o Mal é apenas um grito de apelo ao direito de Vida.

### *2.5.4 Espaço: Sacralização do espaço caótico*

Ao euforizar o Mal, *Maíra* respeita a instância do Outro e, com isso, aposta no fim das teodiceias e das "grandes narrativas" ou, ao menos, na legitimação da variedade delas.

Retomando a tese deste capítulo, em nível textual essa euforização atinge as principais categorias narrativas, derruindo as marcas do Mal em todas elas.

Na categoria de *personagem*, em que o Mal aparece na luta de um sujeito contra um antagonista, a batalha de Isaías é consigo mesmo; nele, o Outro, o "vilão", aparece internalizado, para mostrá-lo como o desdobramento de uma subjetividade, a verdadeira origem de todo Outro. Existe uma "vontade maligna" que se revela como uma vontade própria. O Outro pessoal não existe, é projeção de um sujeito. Se esse sujeito custa a se afirmar, o Outro, o inimigo, não se exterioriza, mas vive nele. A saída é a recusa da Alteridade, pela assunção de duas pessoas como individualidades ambas legítimas.

Na categoria de *tempo* e *ação*, os ritos e mitos mairuns destroem o Outro absoluto da Morte. Inserindo o tempo finito das individualidades traumatizadas pela Morte no eterno tempo cíclico coletivo, os mairuns concedem ao Não-Ser a substância do Ser, fazendo da Morte apenas uma porção finita da Vida infinita.

Na categoria da *enunciação*, o desvelamento do processo "divino" de edificação cultural, no mito de Maíra-Micura, e a consciência divina de sua própria limitação, ao se revelarem não *o* criador *do* mundo, mas *um* criador de *um* mundo, desmascaram a instituição semiótica das culturas, bem como a subjetividade de todo relato.

Finalmente, na categoria do *espaço*, Alma inverte o vetor mítico tradicional entre espaço eufórico e espaço disfórico – para utilizar uma variação dos termos de Greimas e Courtès (1993, p. 170), quando propõem uma axiologia das instâncias narrativas. Alma é o sujeito moderno inadequado ao ambiente humano, que, na selva, busca a "paz". É na companhia da mocinha burguesa carioca que abandonamos o espaço controlado e tediosamente previsível do "civilizado" e urbano pelo espaço assustador, mas reconfortante, da selva. É por meio da jornada de Alma, portanto, que se fará a oposição entre as qualidades espaciais e ambientais do romance; afinal, é ela quem empreende a viagem ao mundo estranho, ao lugar do Outro, no enredo do romance, enquanto Isaías apenas retorna a um lugar de origem, embora não mais reconhecível. Se Isaías volta com identidade híbrida, Alma vai *perder* a sua na travessia de fronteiras que tudo dilui, pois

> se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteiras, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível. Aqui, mais do que a partida ou a chegada, é cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento crítico. [...] A possibilidade de "cruzar fronteiras" e de "estar na fronteira", de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter "artificialmente" imposto das identidades fixas. (SILVA, 2000 p. 89)

Como Isaías é aquele que retorna, Alma também não é apenas uma viajante, mas uma migrante; sua jornada não é só viagem, mas também diáspora: ela assume outra identidade, não sem perturbações, mas certamente de boa vontade. Por isso, não é Isaías quem problematiza as relações espaciais ortodoxas, mas Alma, que foge de seu mundo e sua cultura para embrenhar-se na informidade do selvagem, condição sugerida pela enunciação do narrador, quando relata o encontro das duas personagens, em Brasília, dizendo tratar-se de um "encontro de uma mulher que vai e de um homem que vem, pelo mesmo caminho" (RIBEIRO, 2001, p. 131). Se a posição da enunciação é a do lugar em que se encontram as personagens, e ambas estão indo "pelo mesmo caminho", os verbos "vir" e "ir" distinguem, na verdade, as relações que cada uma delas mantém com o espaço narrativo: Isaías "vem", porque busca chegar a um lugar re-conhecido; Alma "vai" porque ela, sim, parte em viagem para o desconhecido. O problema de Isaías não é propriamente o de uma viagem espacial. Essa viagem, ele já a fizera quando a narrativa iniciou; sua jornada é de retorno, para *ser*, viagem mais interior, na recuperação de uma consciência identitária: "– Eu só volto atrás para ser o que teria sido, sem nenhum esforço, se tivesse ficado" (RIBEIRO, 2001, p. 169). Para o Avá, o deslocamento pouco pode trazer, além de uma recuperação da memória, ou seja, uma evocação do que já está na própria personagem. Isaías viaja "para buscar dentro de si, outra vez, o que não vê lá fora" (RIBEIRO, 2001, p. 215).

Por outro lado, se a pergunta de Isaías é "Quem sou?", a de Alma é outra: "Haverá um lugar para mim?" (RIBEIRO, 2001, p. 139), pergunta que ela continua a repetir, mesmo depois da viagem para a aldeia mairum: "Ela adivinha que, de alguma forma, Isaías está morrendo e ela está nascendo e vice-versa. Cada um deles se transfigura. Só se pergunta: renascendo como? Renascendo para quê? Se já não creio no que me trouxe aqui, *aonde vou? A que vou? Por que sigo?*" (RIBEIRO, 2001, p. 233, grifo nosso). Note-se ainda que o capítulo que apresenta Alma e Isaías entre os mairuns intitula-se "A mirixorã e o sariguê", definindo, pois, Isaías por seu caráter, em relação a uma essência, e Alma por sua função social, em relação, portanto, ao espaço que agora ocupa. Isaías está às voltas, antes, com um problema interior:

> A viagem de Isaías está também associada ao seu conflito. [...] A recusa feita pelo personagem corresponde a voltar à tribo mairum e assumir o tuxauato como sucessor de Anacã. Significa também conquistar o tempo e o espaço perdidos. Porém, conforme mostra o próprio personagem, a volta às origens só é possível se se despojar do "eu" falso. Livre desse "eu", ligado à cultura dos brancos, acredita que possa encontrar sua identidade entre os mairuns. (COELHO, 1989, p. 110)

Certamente, Alma também tem um problema existencial, que ela pensa, contudo, poder solucionar com um deslocamento espacial: "Projetando o futuro no presente, Alma acredita, ilusoriamente, que a mudança de espaço trará a solução ao seu problema individual" (COELHO, 1989, p. 109). Quando chegam à aldeia, Alma pensa que todos os problemas se resolverão, incluindo os de seu companheiro de viagem. "– Nosso lugar é aqui", proclama a Isaías. "Vou me encontrar. Você também" (RIBEIRO, 2001, p. 157). A diferença entre Alma e Isaías é justamente a consciência, deste último, de que a viagem talvez não seja solução para quem carrega o Mal em si. Alma, ao contrário, mantém seu percurso narrativo intimamente entrelaçado com a espacialização do romance.

Como categoria narrativa, o espaço não apenas serve de cenário para a consecução das ações de personagens, mas também cumpre funções e assume sentidos e valores, na relação com as demais categorias de tempo, personagem e voz, conforme descrito pelas teorias narratológicas:

> Entendido como domínio específico da *história*, o *espaço* integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da *ação* e à movimentação das *personagens*: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de *espaço* pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (*espaço social*) como até as psicológicas (*espaço psicológico*). (REIS e LOPES, 1988, p. 204, grifos dos autores)

O estudo do espaço como categoria sígnica é realizado pela proxêmica, disciplina semiótica "que visa a analisar a disposição dos sujeitos e dos objetos no espaço e,mais particularmente, o uso que os sujeitos fazem do espaço para fins de significação" (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 359). No caso das "semióticas naturais", aquelas que se realizam no mundo "real", a proxêmica procura descrever e analisar as relações de proximidade, distanciamento, etc., entre os sujeitos que interagem, bem como os sentidos que daí decorrem, consciente ou inconscientemente. No caso, porém, das "semióticas artificiais" ou fabricadas, como o teatro, o ritual e também a narrativa ficcional, "a instância da enunciação, a disposição dos objetos, tanto quanto a dos sujeitos, torna-se portadora de sentido" (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 360). Por outro lado, a prospectividade – como o enquadramento e a perspectiva na pintura –, elemento valorizado na análise tridimensional do espaço, corresponde, "no discurso narrativo, à linearidade do texto seguida pelo percurso do sujeito" (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 157), linearidade que, como vimos, é parcialmente

desarranjada, em *Maíra*, pela sobreposição e embaralhamento das jornadas das diversas personagens.

A viagem de Alma e Isaías e seu princípio de deslocamento, entretanto, põem mais fortemente em evidência as relações entre espaço e percurso, mas principalmente a de Alma, já que é esta que parte para o lugar desconhecido, elemento determinante no conceito da viagem. A espacialização de uma narrativa inclui "procedimentos de programação espacial, graças aos quais se realiza uma disposição linear dos espaços parciais (obtidos pela localização), conforme a programação temporal dos programas narrativos" (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 155). Essa "programação espacial efetua-se pelo correlacionamento dos comportamentos programados dos sujeitos (de seus programas narrativos) com os espaços segmentados que exploram" (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 355). Ora, no caso de Alma, vimos que a personagem estreita os laços entre seu objeto de desejo e os espaços que ocupa ou procura ocupar, sendo, assim, a personagem cujo programa narrativo mais se modela à espacialização, no romance. De modo geral, o espaço de uma personagem, na narrativa, é definido por

> um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser *é* porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo *é* ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo *está*. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 68, grifos dos autores)

Toda personagem pode ser definida, por isso, em oposição aos outros elementos que dialogam com ela, na narrativa, podendo situar-se *fisicamente*, num espaço geográfico; *temporalmente*, num espaço histórico; *comportamentalmente*, num espaço social, *existencialmente*, num espaço psicológico; *expressivamente*, num espaço de linguagem (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 67-68). Se compararmos entre si as personagens de *Maíra*, concluiremos que Alma é a que melhor se define, na narrativa, com relação ao espaço geográfico, por razões que já expusemos acima.

Dizer que toda personagem pode ser definida em oposição a outros elementos é, por outro lado, admitir que tudo o que está fora da personagem constitui, de certo modo, elemento de contrariedade. De fato, se a personagem é a consciência narrativa, elaborada pela consciência de um narrador, num complexo de relações temporais, o espaço seria a categoria

de exceção contra a qual essa consciência se alteia. Em seu ensaio sobre o herói e seu mundo, Bakhtin (2000) observa:

> Uma importante particularidade da visão exterior, plástico-pictural, refere-se à percepção das *fronteiras exteriores que configuram* o homem. Essa percepção é indissociável do aspecto físico: registra uma relação com o homem exterior e com o mundo exterior que engloba e circunscreve o homem no mundo. [...] Apenas o outro pode, de maneira convincente, no plano estético (e ético), fazer-me viver o finito humano, sua materialidade empírica delimitada. (BAKHTIN, 2000, p. 55, grifo do autor)

Exterioridade da consciência e do corpo da consciência, o espaço é sempre o lugar da projeção objetiva, *habitat* do objeto, em oposição ao sujeito: "Ao virar a cabeça em todas as direções, obtenho uma visão do espaço que me cerca de todos os lados e em cujo centro eu me situo, mas não verei a mim mesmo cercado por esse espaço. [...] Para o objeto com que estou confrontado, sou o sujeito" (BAKHTIN, 2000, p. 56-57). Por isso, todo espaço recebe, por efeito dessa projeção, um valor e uma significação:

> Não existe olhar isento: quando abrimos nossos olhos, mesmo quando não há um desejo ou um interesse explícitos de ver algo, projetamos significados naquilo que vemos. Tais significados não são puramente individuais, mas condicionados por um *certo modo de olhar* que é cultural. Quando, por exemplo, pensamos que aquilo que está "no alto", ocupando um lugar "superior", possui mais valor do que aquilo que está "embaixo", em posição "inferior", estamos reproduzindo uma associação característica da cultura ocidental – oriunda, provavelmente, das oposições céu/terra e mente/corpo, típicas sobretudo da tradição cristã. Nossa percepção do espaço físico é, assim, mediada por *valores*. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 69, grifos dos autores)

A tentativa, algo ilusória, de separar objeto e consciência, cria, contudo, conceitos diferentes de espaço, na análise semiótica. Sempre admitido como "um objeto construído [...] a partir da extensão", o espaço pode, contudo, ser examinado "do ponto de vista geométrico (esvaziada qualquer outra propriedade), do ponto de vista psicofisiológico (como emergência progressiva das qualidades espaciais a partir da confusão original), ou do ponto de vista sócio-cultural (como a organização cultural da natureza)" (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 156). Como espaço geométrico, o espaço se opõe ao sujeito, como o mundo dos objetos se opõe à consciência; como entidade psicofisiológica, opõe-se ao corpo e à vontade, seja como sede de outros corpos, seja como o princípio da realidade freudiano, estimulando e desafiando o princípio do prazer, na economia do desejo; finalmente, como organização sociocultural, pode constituir oposição ao sujeito de uma cultura – conforme repetimos aqui tantas vezes –, como o espaço profano não sacralizado pelo mito.

Bakhtin (2000), por sua vez, fala de *ambiente* e *horizonte*, para referir-se, respectivamente, à apresentação do espaço exterior pelo lado "de fora" do herói ou pelo lado "de dentro". O *ambiente* é caracterizado por uma "disposição formal, externa, plástico-pictural: harmonia das cores, das linhas, simetria e outras combinações extra-significantes, puramente estéticas"; goza de autonomia "e sua ação se exerce ao mesmo tempo sobre nós, sobre o herói e sobre o que o *rodeia, sem se situar* defronte do herói em seu *horizonte*; ele é percebido em sua integridade e parece que podemos dar a volta à roda dele" (BAKHTIN, 2000, p. 111, grifos do autor). Por outro lado, o horizonte se caracteriza pelo espaço apresentado a partir da consciência da personagem:

> De dentro de mim, no contexto dos valores e do sentido da minha vida, as coisas *se situam diante de mim,* vinculam-se à minha vida na orientação que lhe é peculiar (ético-cognitiva e prática) [...]. O mundo de que participo realmente é, de dentro, o horizonte da minha consciência ativa e atuante. Só consigo [...] orientar-me nesse mundo concebido como acontecimento, ordenar os componentes materiais desse mundo, através das categorias cognitivas éticas e práticas (as do bem, da verdade e das finalidades práticas) e é isso que condiciona para mim a face externa de qualquer coisa, o que lhe dá sua tonalidade, seu valor, seu significado. De dentro da minha consciência participante da existência, o mundo é o objeto do meu ato, do ato-pensamento, do ato-sentimento, do ato-ação; seu centro de gravidade situa-se no futuro, no desejo, no dever e não no dado auto-suficiente do objeto, em sua atualidade, em seu presente, em seu ser-aqui já realizado. (BAKHTIN, 2000, p. 111-112, grifos do autor)

O horizonte do herói surge principalmente a partir da perspectiva narrativa assumida pela enunciação, em que as focalizações internas condicionam mais fortemente o espaço descrito (REIS e LOPES, 1988, p. 206, grifos dos autores). É a perspectiva que instituirá as instâncias espaciais do próximo e do distante, aquilo que a narratologia define por "localização espacial", que estabelece "um sistema de referências que permite situar espacialmente, uns com relação a outros, os diferentes programas narrativos do discurso". Essa localização instala um "espaço alhures", no discurso-enunciado, e um "espaço aqui", no discurso enunciativo: "O alhures e o aqui discursivos, considerados como posições espaciais zero, são, então, pontos de partida para a instalação da categoria topológica tridimensional que depreende os eixos da horizontalidade, da verticalidade e da prospectividade (adiante/atrás)" (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 264-265). A prospectividade, por sua vez, definida a partir da perspectiva da personagem, valoriza o espaço conforme seu percurso narrativo: "Assim, na pura tradição proppiana, o espaço do conto maravilhoso é articulado em espaço familiar/espaço estranho", em que o primeiro é tomado pelo lugar original, ponto de partida onde se localiza conjuntamente o herói e o enunciador, enquanto o segundo constitui o lugar

da realização das ações e do desempenho narrativo do herói. "Trata-se, nesse caso, de um espaço aqui (ou enunciativo), começando a narrativa, em um certo sentido, com a passagem do herói para o espaço do alhures, que *é o* espaço estranho", concluem Greimas e Courtés (1983, p. 265), que ampliam os conceitos, propondo uma terminologia técnica quadrigêmea para esses níveis de espacialização, nomeando-os como espaços *tópico*, *heterotópico*, *utópico* e *paratópico*. O espaço tópico é o "espaço zero", de referência, definido paralelamente ao "tempo zero", ou tempo da narrativa, "a partir do qual os outros espaços parciais poderão ser dispostos sobre o eixo da prospectividade", e corresponde ao espaço familiar do modelo de Propp. Com relação a esse espaço inicial, todos os espaços circundantes são qualificados de heterotópicos, em oposição ao espaço familiar do sujeito. O espaço utópico, por sua vez, "é o lugar em que o fazer do homem triunfa sobre a permanência do ser, lugar das *performances* (que, nas narrativas míticas, *é* frequentemente subterrâneo, subaquático ou celeste)". Por fim, o espaço paratópico é o local onde a personagem adquire as competências (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 265). Em outras palavras: o espaço tópico é o lugar afetivamente ligado ao herói, como seu contexto de origem; o espaço heterotópico é o lugar de oposição a esse espaço familiar, o *habitat* do estranho, lugar do Outro por excelência, em que a afetividade da personagem, em princípio, não se reconhece; o espaço utópico, ao contrário, concorda positivamente com os afetos do herói, como lugar da realização do desejo; finalmente, o espaço paratópico é o caminho de percurso, que relaciona entre si os territórios da jornada.

A sequência e combinação dos tipos de espaços narrativos ficam bastante evidentes nas narrativas de viagem, pois aqui "é a novidade do *espaço* [...] que rege toda a construção do relato, numa abertura de horizontes que acaba por se projetar sobre o sujeito da viagem, ele próprio uma entidade em mudança" (REIS e LOPES, 1988, p. 207, grifo dos autores), de modo que espaço e herói aparecem "intimamente interligados" e o sujeito só adquire relevância "em função do espaço e da necessidade de operacionalizá-lo" (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 81).

Como já dissemos, se a jornada de Isaías é a da memória, a de Alma é a da narrativa de viagens. Alma recusa seu espaço tópico, a cidade do Rio de Janeiro, e projeta seu espaço utópico numa heterotopia: a da floresta e do mundo mairum. Quando parte, "Alma pede a bênção e sai ao jardim, à praça, à cidade, que já não é dela" (RIBEIRO, 2001, p. 63). A força que impulsiona Alma não vem de um fenômeno ou de uma personagem hostil, mas do próprio lugar; o dano ou a falta – para utilizar a terminologia proppiana – não advém de um evento ou uma ação, mas emana do próprio espaço, que impede a personagem de senti-lo como familiar.

Alma reclama de sua condição de mulher e dos papéis que a cidade e a civilização lhe obrigam. Agir sobre o espaço resultara inútil:

> – Comecei tentando inverter os papéis [entre homem e mulher]. Logo vi que não valia a pena: era eu mesma que acabava sendo fodida. [...] Caí na prostração, na droga e na entrega mais vil, o abandono de mim. Acabei lá, na mão daqueles enfermeiros que preciso esquecer. [...] Por que não aprendo a viver simplesmente? Não como a mãe de família, parideira, esposa ou o que seja, mas como gente? (RIBEIRO, 2001, p. 171)

O que falta a Alma é seu *lugar*, por isso ela se afasta, afirmando: "– Agora, só quero ir-em-frente, nessa aventura ou desventura. Dê-no-que-der. Se der-em-nada, nada perco e me livro de buscar no meu íntimo a minha substância e outras babaquices lá do Rio. Como era fútil aquilo! [...] É de vomitar. Aquilo não servia mesmo" (RIBEIRO, 2001, p. 170). Ao contrário de Isaías, para Alma a investigação interior é mais um elemento do espaço corrompido e corruptor, "babaquices lá do Rio", que o Avá carregará consigo em sua jornada. Por isso, enquanto o mairum segue em sua agonia, independentemente de sua localização, Alma se entrega ao espaço heterotópico dos mairuns que a princípio lhe pareceu estranho e agressivo, como no episódio do banho de rio, relatado acima, em que, inicialmente receosa de nadar de maiô, a moça acaba nua em pêlo, na água, no meio dos índios. Pouco depois, ela vai descrever a aldeia com conceitos e vocabulários das teses utópicas: "– Pra mim esses mairuns já fizeram a revolução-em-liberdade. Não há ricos, nem pobres; quando a natureza está sovina, todos emagrecem; quando está dadivosa, todos engordam. Ninguém explora ninguém. Ninguém manda em ninguém. [...] Pra mim a Terra sem Males está aqui mesmo, agora" (RIBEIRO, 2001, p. 256), declara, utilizando o termo do mito tupi para designar o mundo utópico e confinando, na mesma descrição, a utopia e a heterotopia, de modo que logo a veremos tão à vontade nesse mundo como se esse fosse seu ambiente familiar:

> Alma vive a vida que quer. Adora ser a Canindejub. Ela mesma pensa em si como a arara-amarela. Transita à vontade do Posto para a aldeia e da aldeia ao Posto. [...] Mas na aldeia é que se sente desenvolta. Anda pelas praias, entra pelo rio, se banha, agora sempre com uma calcinha que só usa para isso. [...] Anda na aldeia com a pouca roupa que tem, totalmente à vontade. (RIBEIRO, 2001, p. 296)

A autoimagem de Alma se apoia, assim, nos confinamentos espaciais: "– Nunca me senti mais gente entre gente, mais parte de uma comunidade que me tem, que me sabe e que me quer no que sou e pelo que sou. Comparado com o que eu sou agora, *aqui*, onde não sou ninguém, *lá no Rio* onde eu era muito mais, na verdade eu não era nada" (RIBEIRO, 2001, p.

328, grifos nossos). Vê-se que a personagem atribui sua desgraça ou felicidade a um "lá" e um "aqui", balizando espacialmente a manifestação de Bem e Mal e fazendo sua opção final pelo espaço do Outro: "– Eu não tenho nada com o mundo lá de fora. Tenho tudo é com essa vidinha daqui. Não largo esse osso, não. Minha vida é aqui. Aqui me realizei. Aqui vou viver" (RIBEIRO, 2001, p. 312).

Entretanto, logo vai descobrir a Alteridade desse espaço, quando, grávida, terá sua confortável posição ameaçada pela crise de seu *status* social. Então, avisa para si mesma: "Alminha, você não é mairuna, não! Quem garante que você, só por estar aqui, vai parir fácil que nem elas? Os partos que eu conheço de ouvir contar são traumas terríveis com berreiros e sofrimentos medonhos. Sobre nós pesa até hoje a praga divina: hás de parir com dor" (RIBEIRO, 2001, p. 349). Ao final, a herança da cultura civilizada vai constituir, também para Alma, uma fraqueza entre os mairuns. Sua posição social não vale mais aqui e a crise de identidade se inicia por uma crise de pertencimento ao espaço social:

> É muito ruim para uma pessoa ser apenas um pouco alguma coisa. Fica dependurado entre dois mundos, como esse pobre Isaías, ou como eu mesma. Vivo aqui na casa do clã dos onças, por uma razão estranha ao mundo deles. Aqui estou, porque para cá me trouxe Isaías. Estou aqui, agora, porque aqui me sinto a jeito e porque, aqui, eu penso, toda a gente me quer. Acho também que todos os demais mairuns pensam que sou uma jaguar, ou quase. Na verdade sou mirixorã, o que corresponde aos clãs novos, da gente chegada há pouco (há pouco tempo, aqui, quer dizer: há séculos). Mas eu sou muito mais recente e, como mais recente, nem mirixorã de fato eu sou. Para isto seria preciso que eu tivesse participado do cerimonial de iniciação de uma geração de mulheres, o que não ocorreu. A ninguém servi cauim de piqui. Se nem chibé de carimã, eu servi! (RIBEIRO, 2001, p. 328)

Repare-se que toda a angústia existencial de Alma deriva de uma desordem espacial e de organização social. No fim, ela estará entre os mairuns como estava em seu espaço tópico e parece não haver mais diferença entre espaço de saída e espaço de chegada. Ela própria, aliás, foi o agente de desorganização espacial da tribo mairum, ao confundir os clãs, tão simetricamente dispostos na geografia da aldeia. Santos e Oliveira (2001, p. 85), comentando ensaio de Walter Benjamin sobre a poesia de Charles Baudelaire, recordam que "tanto o *flâneur*, quanto a prostituta são figurações do peregrino sem fronteiras, pois colocam-se contra a estabilidade consagrada e, assim como o espaço urbano, estão em permanente transformação". Se a conduta hesitante de Isaías nos espaços pelos quais circula constitui um tipo de *flânerie*, Alma, por outro lado, vai embaralhar as regras justamente por sua situação de mirixorã. Em sua ação desterritorializadora dos espaços consagrados, a "prostituída" Alma também inverte o vetor histórico da miscigenação: se, durante o processo colonizador, o

homem branco tomou a mulher índia como receptáculo genético da ação miscigenadora, a mirixorã branca dos mairuns serve de resposta à violência sexual europeia contra o autóctone.

Desse modo, Alma prova que todos os espaços se equivalem e ventura e aventura são apenas dois polos num eixo de compensações. Seu percurso denuncia ficcionalmente a observação de Bakhtin (2000) exposta acima: para a personagem, o espaço é sempre o espaço do Outro, Alteridade que o narrador já fazia entrever, para Alma, numa forma de antecipação simbólica, quando relatava seu primeiro encontro com o espaço selvagem. Numa parada, durante a viagem de canoa com Isaías, Alma sente a hostilidade da mata:

> Alma sai para dar uma volta pela redondeza. Entra na mata que começa ali bem junto da praia. Poucos passos adiante se sente meio perdida. Anda mais um pouco na direção que acredita ser a da praia, mas se sente mais perdida ainda, por não a encontrar logo. Sabe que está perto, não pode ter andado mais de cem metros. Para que lado estará o rio? Onde está? Sente-se perdida, no meio daquela mata de troncos grossos e altos, com as frondes se abrindo lá em cima. O chão que pisa é uma capa grossa, fofa, de folhas mortas. [...] Afinal, grita mesmo, histérica: Isaías! Isaías! (RIBEIRO, 2001, p. 184)

Na selva, Alma continua, pois, perdida como se sentia na cidade, embaralhamento espacial que também aparece nas imagens criadas pelo narrador para descrever cenários em *Maíra*: "A catinga [do cadáver de Anacã] que sobe é finíssima, agudíssima, dulcíssima. Gritante. Ao meio-dia parece visível, realça a miragem da mata invertida no céu. As rajadas de vento não lavam o ar, apenas revolvem a catinga e a devolvem concentrada. Nunca Anacã, o tuxaua, esteve tão presente e dominador" (RIBEIRO, 2001, p. 67). Em trechos como esse, o narrador confunde alto e baixo, projeta, um no outro, chão e céu, marcando sempre o texto com o espírito relativista que o conduz.

É que, para Darcy Ribeiro, melhor que falar em espaço é falar de encruzilhadas, de maneira que qualquer utopia só possa ser pensada como heterotopia, uma confluência de todos os lugares, um paraíso caótico em que, para se viver a verdadeira Terra sem Males, é preciso paradoxalmente aceitar o Outro e acatar-lhe o Mal. Lugar em que, para ser genuinamente utópico, é preciso ser selvagem.

# 3 AS FORÇAS OPONENTES EM *UTOPIA SELVAGEM*

> Ficamos amargados, e dissemos: "O que é bom para o homem branco, para nós não é bom".

Sete anos após a publicação de *Maíra*, Darcy Ribeiro volta à ficção sobre a Amazônia, com *Utopia selvagem* (1982).

Perseguindo, ao mesmo tempo, os ideais de *Maíra*, *Utopia Selvagem* mostra-se, contudo, um romance anti-*Maíra* pelo predomínio do cômico sobre o trágico. Se lá imperava Maíra, e Micura apenas se insinuava para negar os feitos do irmão, ou seja, a intenção de fundar uma Ordem, aqui estamos sob o pleno reinado do gambá. Se o final melancólico de *Maíra* mostra o lado escuro do Caos, mantendo sua presença nos interstícios do Cosmo jamais prevalecente, em *Utopia Selvagem* a vitória final do bestial e animalesco, do instinto e das ações baixas anuncia uma utopia às avessas como a única felicidade possível e o único ideal desejável. De certa forma, o romance é um desdobramento do capítulo final de *Maíra*, "Index", em que todas as forças convivem para fundar também um mundo do Caos, mas desta vez com um tom mais positivo e apaziguador.

*Utopia Selvagem* narra as peripécias do negro Pitum, o tenente Gasparino Carvalhal, em viagens pela Amazônia. Soldado do Exército Brasileiro numa hipotética guerra contra a Guiana, ele se perde de sua tropa e se põe na demanda pelo Eldorado. Durante a jornada, é subitamente aprisionado pelas lendárias guerreiras amazonas, que o transformam em macho reprodutor da comunidade exclusivamente feminina. O livro é dividido em três partes, e a primeira, "Bandas e Lados", encerra a estada do herói entre as Icamiabas guerreiras. Na segunda parte, "A Margem Plácida", novamente raptado, desta vez ele vai parar na nação dos índios Galibis, onde encontra duas "monjas" missionárias cristãs e passa a viver, com elas, o dia-a-dia da aldeia. Aqui, ao mesmo tempo em que aprende os novos costumes, Pitum debate,

com as monjas, seus ideais de sociedade utópica. A última parte ("Desbunde") encerra com a total integração dos três "civilizados" ao desregramento selvagem proporcionado por uma "cauinagem", em que, depois de se embriagar da bebida indígena, as personagens se elevam numa ilha flutuante e começam, todos, uma batalha do instinto contra toda razão ordenadora, contra-atacando a artilharia pesada civilizada com cargas de fezes atiradas com as mãos e rumando, depois, para o Brasil do colonizador.

Para reconhecer a função do Oponente na obra, bem como a presença do Mal na elaboração da narrativa, é preciso, antes de mais, atentar para o gênero já inscrito no título do romance: a narrativa utópica.

Lyman Tower Sargent, que criou uma tipologia para o gênero utópico, distingue utopismo (*utopianism*), que ele define como um "sonho social" (*social dreaming*), de utopia, "uma sociedade não-existente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço" (SARGENT, 2005, p. 154). A tese de outro teórico do gênero, Raymond Trousson, também é a de que é preciso, primeiramente, distinguir entre o termo *utopismo*, cunhado por Alexandre Cionarescu para definir uma "atitude mental" ampla – que circula pela economia, pelo urbanismo, pela política, pela história e por outras ciências, além da própria literatura –, da *utopia* propriamente dita, que designa uma categoria literária de expressão. Ao primeiro sentido pode-se vincular a definição de Bronislaw Baczko, para quem a consciência utópica constitui "'uma visão global da vida social que é radicalmente oposta à realidade social existente e, em consequência, radicalmente crítica' e construtiva, pois favorece o desenvolvimento de um imaginário social" (TROUSSON, 2005, p. 127). Já o segundo termo designa um tipo de discurso ficcional com "procedimentos narratológicos específicos" (TROUSSON, 2005, p. 130).

Se o utopismo surge com *A república*, de Platão, a narrativa utópica como categoria ficcional aparece no Renascimento, com *A Utopia*, de Thomas More, cujo título, aliás, nomeou a categoria narrativa e cuja elaboração formal servirá de modelo para os elementos estruturais das ficções utópicas posteriores.

Toda utopia revela-se, portanto, como uma ficcionalização de um utopismo, isto é, a disposição, em forma de narrativa ficcional, de um ideal de sociedade utópica. É o que ocorre com *Utopia Selvagem*, no qual Darcy Ribeiro expõe, ficcionalmente, os ideais da brasilidade defendidos em seus escritos teóricos. Todavia, veremos que essa ficcionalização não se dá, absolutamente, de forma direta e sem autocrítica, pois Darcy Ribeiro aproveita a liberdade concedida ao argumento ficcional para ironizar as próprias posições ideológicas.

Retomando a história do termo "utopia", traçado por H. G. Funke, Trousson mostra como o conceito sofreu "distorções" ao longo do tempo:

> Em Thomas Morus, como se sabe, *Utopia* é homófono ao mesmo tempo de *ou-topia* (país de lugar nenhum) e de *eu-topia* (país da felicidade), desta forma a palavra contém simultaneamente, no plano semântico, o caráter de irrealidade e a descrição da felicidade do Estado modelo, e é precisamente neste duplo sentido que o entendem os humanistas como Budé ou Bodin. Entretanto, a partir de Rabelais ou do *Dictionnaire* de Cotgrave, o termo não designa mais, como em sua origem, o livro de Morus, mas uma metáfora pseudo-geográfica remetendo a um país imaginário. Substituído no século XVII por 'viagem imaginária', a palavra reaparece no século XVIII conservando o sentido de metáfora pseudo-geográfica. *Le Dictionnaire de l'Académie française*, em 1762, registra: "Diz-se algumas vezes de maneira figurada do plano de um governo imaginário" – o que prova que o nome já recobre a acepção de um gênero literário ("plano de governo imaginário"), mas com um deslocamento de sentido pseudo-geográfico em direção da dimensão institucional ("felicidade comunitária"), com um subentendido político que se confirma desde a segunda metade do século XVIII, acentuando frequentemente o caráter negativo de irrealidade, de impossibilidade. (TROUSSON, 2005, p. 125-126)

O termo não atravessa, porém, o Romantismo ileso e, por influência do ideário ambíguo da escola, adquiriu conotações que iriam desdobrar o gênero nas literaturas futuras. Após assumir, no século XIX, conotações negativas, vinculando-se à ideia de "uma quimera não somente absurda e irrealizável, mas perigosa", o conceito é revalorizado pelo século XX, quando "a utopia torna-se necessariamente dinâmica e progressista, ela é uma esperança, um sinal de mutação nascido do diagnóstico colocado pela situação social e econômica" (TROUSSON, 2005, p. 126-127). Isso ocorre especialmente nas primeiras manifestações modernistas, em especial naquelas correntes apologéticas do progresso e das promessas da sociedade moderna. Essa retomada, porém, não impede que o século XX se torne o "século das antiutopias", como afirma Falcon (2005, p. 182), período no qual, "em face de guerras e revoluções, a utopia passou a ser encarada ora como desnecessária ora como realmente perigosa".

O filósofo Émile Michel Cioran explica essa tendência como resultado de uma interpenetração de gêneros, em que a utopia ganhou elementos da representação apocalíptica, assumindo, com isso, traços estranhos ao otimismo das narrativas utópicas tradicionais:

> Hoje em dia, reconciliados com o terrível, assistimos a uma contaminação da utopia pelo apocalipse: a "nova terra" que nos anunciam adquire cada vez mais a figura de um novo inferno. Mas, este inferno, nós o aguardamos, consideramos mesmo um dever precipitar sua chegada. Os dois gêneros, o utópico e o apocalíptico, que nos pareciam tão dessemelhantes, se

> interpenetram, influenciam um ao outro, para formar um terceiro, maravilhosamente apto para refletir a espécie de realidade que nos ameaça e à qual, entretanto, diremos sim, um sim correto e sem ilusão. Será nossa maneira de ser *irrepreensíveis* ante a fatalidade. (CIORAN, 1994, p. 120, grifo do autor)

Para Cioran, essa contaminação do gênero cria uma utopia mais "verdadeira", senão "realista", já que livre das proposições quiméricas, uma narrativa que ele já vê se anunciar no século iluminista, com a obra de Jonathan Swift:

> Para conceber uma *verdadeira* utopia, para esboçar, com convicção, o panorama da sociedade ideal, é preciso uma certa dose de ingenuidade, e mesmo de tolice, que, demasiado aparente, acaba por exasperar o leitor. As únicas utopias legíveis são as falsas, as que, escritas por jogo, diversão ou misantropia, prefiguram ou evocam as *Viagens de Gulliver*, bíblia do homem desenganado, quintessência de visões não quiméricas, utopia *sem esperança*. Através de seus sarcasmos, Swift varreu a estupidez de um gênero até quase anulá-lo. (CIORAN, 1994, p. 104, grifos do autor)

Nesse sentido, Darcy Ribeiro é um dos herdeiros transatlânticos do romancista irlandês. Fazer regredir toda Ordem a um Caos primordial e selvagem é talvez o extremo grito de desengano diante das tentativas civilizadoras. Encerrando o relato com uma ilha flutuante armando guerra do céu, em contrapartida irônica e demolidora da idealizada ilha flutuante de Laputa, do texto swiftiano, *Utopia selvagem*, como dito acima, inscreve-se como uma ficção metalinguística que dialoga com os relatos e ideais utópicos precedentes, bem como com as doutrinas do próprio autor, colocando-os em xeque pela crítica do gênero e pela autocrítica do romance.

A revisão do gênero utópico se faz, em *Utopia selvagem*, através da combinação com outras formas narrativas, como o relato apocalíptico apontado por Cioran, mas também com o romance de formação (*Bildungsroman*), com o qual, aliás, a utopia apresenta contiguidades temáticas e estilísticas.

O romance de formação trata de um homem "em devir" (BAKHTIN, 2000, p. 235), isto é, expõe a trajetória de um herói que, nas relações com o meio, "aperfeiçoa" – ou forma – sua personalidade. Em ambos os gêneros, portanto – na utopia como no romance de formação – vemos uma personagem sair de um lugar e de uma situação iniciais e adquirir, em viagem, conhecimentos capazes de transformar sua personalidade ou sua sociedade de origem. Faz parte de uma "lógica utópica" o viajante tornar o "discurso sobre o Outro" um instrumento "para o processo de autodescoberta" (VIEIRA, 2004, p. 85).

A diferença fundamental entre os dois gêneros narrativos – utopia e romance de formação – é o rebaixamento, no gênero utópico, da formação da personalidade, pois o herói, nesse caso, embora adquira conhecimentos sobre uma outra sociedade possível, não sofre transformações pessoais, concordando, em geral, suas premissas ideológicas *a priori* com as descobertas pelo contato com a nova sociedade *a posteriori*. A sociedade utópica revela-se, antes, o desejo da personagem materializado, do que um agente de transformações interiores.

Na utopia de Darcy Ribeiro, entretanto, a apresentação da "sociedade utópica" dá-se em confluência com o desenvolvimento da jornada do herói. Pitum, o protagonista da aventura amazônica, não apenas se depara com utopias e sociedades "utópicas", mas, no decurso desse encontro, refaz seus conceitos sobre realidade e idealidade, constituindo, para isso, o percurso heroico, num recurso de contestação de um gênero a outro. Trata-se da individualidade em choque com a coletividade, em que o ideal subjetivo do romance de formação e o ideal objetivo da narrativa utópica se enfrentam para provar seus limites. Combinada à evolução do herói, a utopia se torna dinâmica, e tanto mais porque o herói não reage passivamente à sua exposição, mas lhe serve de ponto crítico que lhe impõe uma exposição dialética. Com isso, o gênero é revisto em seus elementos constituintes.

## 3.1 Os elementos utópicos e a *Utopia Selvagem*

### *3.1.1 Duplicação da voz narrativa*

Pitum, o "herói" da *Utopia selvagem*, participa de uma história própria, realiza um percurso que o leva de uma situação inicial no mundo civilizado para a total liberdade conquistada entre os Galibis. Nisso, a narrativa já mostra grande divergência para a estrutura do gênero utópico.

O narrador da típica narrativa utópica é o heterodiegético com focalização interna, aquele narrador-testemunha definido por Norman Friedman (2002, p. 175-176), que descreve a um ouvinte intratextual as maravilhas de um país insuspeitado e conhecido em viagem. A função desse narrador é atestar a existência do lugar utópico, de modo a defendê-lo como uma sociedade humana possível: "O ter estado em carne e osso nesse lugar inexistente, ou melhor, o contar ter estado, fornece a resposta factual, concreta, a qualquer objeção possível" (FIRPO, 2005, p. 232).

A enunciação de *Utopia Selvagem*, contudo, não se apresenta a partir dessa voz convencional à narrativa utópica. A primeira linha do romance já denuncia o desvio: "Aí está

o tenente cumprindo sina" (RIBEIRO, 1982, p. 13). Por esta frase, o narrador já separa, no enredo, o sujeito da narração do sujeito do enunciado e anuncia que o que se terá é a narrativa dos percalços de uma personagem com uma "sina". Existe, portanto, um protagonista de um enunciado narrativo, o primeiro-tenente Gasparino Carvalhal, um gaúcho de ascendência negra, soldado do Exército Brasileiro, que, servindo numa suposta guerra do Brasil contra a Guiana, decidiu a certa altura procurar o lendário Eldorado e foi dar em duas sociedades estranhas, a mítica terra das amazonas e a nação dos índios Galibis. O tenente Carvalhal, ou simplesmente Pitum ou, ainda, Orelhão, como futuramente será conhecido entre os Galibis, é agente e paciente de uma história repleta de provas e acidentes, como o herói de um romance de aventuras.

Como testemunha objetiva do mundo que ele conhece, Pitum já está desautorizado, logo de início, por uma fala que o narrador coloca em discurso direto, como depoimento jornalístico da personagem ao narrador: "– Eu tudo via e entendia, mas não me mexia. Mesmo pra piscar e lubrificar os olhos era uma trabalheira" (RIBEIRO, 1982, p. 24); e pelo próprio julgamento do narrador sobre tal autoridade: "Outras seriam as consequências de suas desventuras se ele se tivesse capacitado para falar da matéria que cursa nesta fábula" (RIBEIRO, 1982, p. 30). O livro seria, então, apenas mais um exemplar do gênero aventureiro, não fosse justamente o narrador heterodiegético intrometer-se no enunciado para comentar e descrever as sociedades encontradas por Pitum como possíveis utopias. É este narrador externo que assume, então, a função de comentar os mundos apresentados como possíveis utopias: "Sejamos sérios, leitor–a. Já é hora de darmos um balanço crítico nesta história" (RIBEIRO, 1982, p. 127), anuncia o narrador, quebrando o relato para expor seus próprios juízos sobre as sociedades visitadas pelo herói.

Desse modo, o narrador externo ocupa o posto do narrador-testemunha típico da narrativa utópica – melhor seria dizer *usurpa-o*. Pois aquele que poderia testemunhar, já que *viu* e *viveu* o(s) mundo(s) utópico(s), foi destituído de fala; e o que toma a voz não viu aquilo que narra, descreve ou interpreta. Num dos primeiros comentários explícitos do narrador, ele trai sua condição espúria: "Se o leitor permite um palpite de quem nunca foi lá mas tem uma explicação plausível a oferecer, me ouça" (RIBEIRO, 1982, p. 53-54). Mais adiante, mostra incerteza sobre seus próprios comentários: "Compreende a leitora como é a coisa? *Pelo que entendi*, a racionalidade do sistema deles [...]" (RIBEIRO, 1982, p. 119, grifo nosso). Enfim, justamente quando vai se entregar ao típico estilo descritivo da narrativa utópica, para dissecar ao leitor as formas de organização de uma utopia planejada por um legislador chamado Próspero, o narrador desacredita o próprio discurso: "Amigo, amiga, me desculpe,

mas tenho outra vez de me intrometer em sua leitura. É verdade que, como sempre, em seu benefício. [...] Reconheço, porém, que este capítulo é meio chato e não me ofendo se você quiser saltá-lo" (RIBEIRO, 1982, p. 147). Note-se, por outro lado, que o texto descritivo deste modelo também não é produção direta do narrador: "Tive acesso a estes dados, por puro acaso, numa feliz viagem ao México", alerta-nos ele. "Trata-se de anotações resumidas de um espião da KGB, furtadas por um agente da CIA, que caíram nas mãos de um comandante cubano, o qual, patrioticamente, as emprestou ao meu amigo Pancho Guerra que m'as deu" (RIBEIRO, 1982, p. 147). Ora, como se pode confiar na imparcialidade e na veracidade de um texto que passeou por tantas mãos, antes de chegar à publicação deste narrador?

A autoridade do narrador não advém, portanto, do testemunho da fábula, mas é sustentada por seu estatuto científico, que o faz coincidir com o do antropólogo, autor da obra: "Teria toda razão nosso herói se não pensasse em comédia mas em tragédia. O próprio autor aludido sabia muito bem que essas gentes que ele conheceu como ninguém não só matam seus inimigos, mas os despedaçam e os comem" (RIBEIRO, 1982, p. 55).

Como pode, contudo, ser testemunha objetiva e científica um narrador carregado de emotividade e perspectiva subjetivista? As marcas desta subjetividade percorrem toda a enunciação, seja por meio de adjetivações ou julgamentos das ações das personagens, seja por meio de verbos condicionais, corrigindo suas falas, como se percebe pelos elementos grifados nos excertos que seguem (grifos nossos): "Este negro *destrambelhou*" (RIBEIRO, 1982, p. 30); "– Nunca viu homem, esganada? – É o que Pitum *teria dito* se soubesse, então, da *esquisitice* dessa tribo feminil" (RIBEIRO, 1982, p. 24); "– Ninguém olhava. Pareciam dormir. Sururuquei. – *Melhor diria* que foi comido" (RIBEIRO, 1982, p. 28); "Aqui entre nós, leitor, dentro de sua perspectiva, *elas têm toda razão*" (RIBEIRO, 1982, p. 65); "*Pode bem ser o contrário*, leitor" (RIBEIRO, 1982, p. 67); "O leitor sabe o que são *dengues de preto*" (RIBEIRO, 1982, p. 73).

Por outro lado, em vez de demonstrar simpatia e admiração positiva pelo lugar do Outro, como costuma ocorrer com o narrador das utopias, este não disfarça sua recusa do exótico e manifesta, por vezes, dificuldade de aceitar a diferença cultural: "Incesto aqui é mato para quem ache incestuoso casamento de tio com a filha da irmã. Aqui só não se aprova é o casamento do tio com a filha do irmão. Morou? *Eu não*" (RIBEIRO, 1982, p. 130, grifo nosso). O narrador utiliza, ironicamente, o binarismo da lógica racionalista ocidental, para desqualificar a cultura exógena: "Compreenda o leitor que o sistema de vida delas condiciona fatalmente esta ideologia, tal como o nosso induz a mais altas ideias" (RIBEIRO, 1982, p. 66). O paradigma do Outro é qualificado como "ideologia", conceito que aponta para o falso

imaginário que sustenta uma realidade, relativizando, portanto, seus valores e ideias e desestabilizando-os como possíveis expressões da verdade (JAPIASSU e MARCONDES, 1993, p. 127-128), enquanto o "nosso" é engrandecido como "altas ideias". Igualmente, depois de contrariar a posição de Pitum, argumentando que ele deveria estar feliz por seu papel de reprodutor entre as mulheres amazonas, o narrador assume-lhe as dores, irmanando-se ironicamente ao ângulo machista da sua cultura: "Ponha-se, leitor, na pele dele. [...] – Mulher só me traz desgraça – *queixaria* Pitum ao leitor, *se adivinhasse*" (RIBEIRO, 1982, p. 76-77, grifos nossos); "Esta é – salvo melhor juízo ou ulterior revisão científica à luz de novas fontes etc. – a pré-história desse *abominável* mundo mulheril onde caiu, para *desgraça dele e vergonha geral*, o *inocente* macho tenente" (RIBEIRO, 1982, p. 41, grifos nossos). A ironia se fortalece pelo choque da ressalva aparentemente científica contra a conclusão subjetiva do narrador, denunciando a insustentabilidade do discurso neutro nas ciências.

Com tudo isso, a positividade da narrativa utópica, sustentada por um narrador-testemunha, é abalada. Sobre uma das medidas da utopia de Próspero, que, se fosse um narrador utópico modelo, ele deveria expor com aprovador entusiasmo, este narrador se posiciona pedindo a cumplicidade do leitor: "Não sei nem imagino o que a leitora achará disto. Eu, por mim – aqui entre nós –, acho abominável" (RIBEIRO, 1982, p. 185). A condição de texto com autoria de terceiros, passado e levado por tantas mãos e olhares, permite, ao narrador último, que não assuma responsabilidade ou simpatia pela utopia. Em vez de ser a testemunha de um mundo possível, o narrador, em Darcy Ribeiro, assume o papel de agente de relativização das diversas utopias, aquele que, em vez de proclamá-lo, impede a fundação do próprio modelo utópico. Sobre os muitos Brasis que surgem no diálogo entre Orelhão, as monjas e o texto apócrifo do modelo de Próspero, reflete o narrador:

> De que Brasil se trata? Parece tratar-se, como se viu, do Brasil do ex-tenente Carvalhal, pela referência clara que faz a uma Guerra Guiana. Mas, por igual, outros indícios dizem que pode ser também o Brasil das monjas, pela invocação reiterada do Rodízio Semestral, da Justiça Justa etcaterva, a que elas também se referem. Onde estamos nesta confusão cubana? A hipótese que ofereço a você como plausível é que se trata de um enésimo Brasil que devemos juntar aos já catalogados. (RIBEIRO, 1982, p. 166)

Em seguida, porém, o narrador outra vez se entrega, com uma fileira de preconceitos clichês da cultura ocidental hegemônica, que faz duvidar de si, quando duvida também do texto de Próspero, com argumentos apoiados na rejeição cultural:

> Não afasto completamente a possibilidade de se tratar de um logro. Quem pode confiar no que nos vem de mãos soviéticas, com seu vezo anticapitalista?

> Mais ainda, como não desconfiar do que nos chega deles através de mãos fidelistas, sabidamente esquerdistas? Não estarão esses comunistas querendo subverter minha consciência e invadir a sua consciência, minha graciosa leitora? Quem nos garante contra tais intrujices? Cuidado! (RIBEIRO, 1982, p. 166)

O uso do discurso anticomunista serve, então, para destituir novamente a autoridade do narrador, de um modo duplo: seja colocando em dúvida a procedência do texto que ele apresentou como "verdadeiro", no modelo de Próspero; seja desestabilizando a própria credibilidade de um narrador que parece compartilhar de preconceitos culturais que não se esperava encontrar num cientista neutro ou num narrador objetivo. E, antes que o leitor possa concluir qualquer posição para este narrador, como a de um advogado da selvageria social, ele mesmo trata de impedir uma classificação fechada para seu discurso:

> – Sou passadista, confesso.
> Mas não pense o leitor que advogo o retorno à Barbárie. Longe de mim tal disparate. O que tenho é uma incurável nostalgia de um mundo que bem podia ser, mas jamais foi e que eu nem sei como seria e se soubesse não diria. (RIBEIRO, 1982, p. 188)

O livro termina, pois, com uma recusa terminante do narrador, de assumir a voz defensora de qualquer modelo utópico.

Pelas intervenções desse narrador e seu projeto malogrado de conduzir o enunciado como próprio ao gênero utópico, a narração, em verdade, acaba resultando da fusão de pelo menos dois narradores, pois Pitum também colabora na voz narrativa, quando o narrador heterodiegético introduz falas da personagem isoladas em discurso direto, como se ela conversasse com o próprio narrador heterodiegético ou um possível leitor. Veja-se este excerto:

> Não deixavam é nascer pentelhos no preto. [...] Não tendo, de nascença, pentelhame nenhum no corpo, não querem também nenhum fio nele.
> – Nisso são impossíveis. Arrancam pela raiz um a um e ainda passam cinza quente ni mim para não nascer mais. (RIBEIRO, 1982, p. 19)

No primeiro parágrafo fala o narrador heterodiegético, descrevendo um hábito das Icamiabas para com seu refém; no segundo, Pitum confirma o evento, acrescenta-lhe seu testemunho pessoal, fornece detalhes, imprime à cena suas emoções de sujeito sofredor do ato.

O narrador primeiro torna-se frequentemente, nesses momentos, um comentador segundo, isto é, alguém que parece ouvir o testemunho do herói para apenas analisá-lo e expô-

lo, a partir de seus filtros, ao leitor hipotético, e costuma encerrar os capítulos da primeira parte ("Bandas e Lados") com uma intromissão para comentar os atos de Pitum e as sociedades que ele encontra em sua jornada: "Releve o leitor que eu tome a palavra para algumas ponderações que não posso conter, tanto elas são cabíveis nesta altura" (RIBEIRO, 1982, p. 20), pede o narrador, logo ao final do primeiro capítulo. Manifesta-se, portanto, como um narrador parcialmente onisciente, que conhece todos os pensamentos e movimentos do herói, mas, embora ausente da história, anuncia-se no nível intradiegético para também expressar suas impressões e dar seus próprios testemunhos:

> *Pitum imaginava* que esse guerreirismo delas fosse sublimação da falta de homem. *Não é não, acho eu*. Tanto *élan* combativo, o tempo todo, se explica é pelo ódio que pegaram dos homens. Acham que o convívio dos sexos é impossível.
> – Com machos, só na guerra – *pensarão*. – Se as mulheres do *lado de cá* derem de proclamar a independência, *estamos perdidos*. Vão acabar autárquicas, elas também. (RIBEIRO, 1982, p. 18, grifos nossos)

Parece que a onisciência do narrador atinge sua fronteira no testemunho do herói, e ambos estão a se auxiliar mutuamente na organização do enunciado. Esse narrador, entretanto, põe em xeque as afirmações do narrador-protagonista que é Pitum: duvida, contra-argumenta, opina. Sua parcialidade, porém, não deixa de ser denunciada: o verbo "pensarão" denota o caráter hipotético de sua afirmação sobre as Icamiabas e seu posicionamento receoso de macho em sociedade patriarcal diante da atitude das amazonas mostra-se a causa de suas conclusões sobre o regime social da nação feminil. Esse narrador não é apenas o ouvinte intradiegético da narrativa utópica tradicional, mas detém um *status* superior àquele de mero receptor da descrição utópica. Ele toma as assertivas de Pitum e de outras personagens e as manipula para elaborar o seu próprio discurso utópico, como o faria um cientista social a partir de relatos e depoimentos de terceiros. Ao fazê-lo e contrastar-se com o testemunho de suas personagens, ele também relativiza seu próprio discurso, pois, aos olhos do leitor, sempre hão de surgir ao menos duas instâncias de narração: há um narrador que relata, descreve e comenta; e há outro que sofre.

### *3.1.2 Um herói invade Utopia*

Essa emergência, na narrativa utópica, de um herói sofredor, é absolutamente singular. Trousson (2005, p. 132) observa: "Universo do tempo em suspensão, da temporalidade oca, não romance realista, mas esquematização da realidade, a utopia também não acolhe nenhum

herói autônomo". Cioran (1994, p. 115-116), crítico acerbo do discurso utópico, chega a reconhecer que "o mais louvável nas utopias é haver denunciado os danos que causa a propriedade, o horror que representa, as calamidades que provoca". Por isso não há lugar para individualidades, na narrativa utópica, que é uma narrativa sem heróis. Ao protagonista reserva-se, em alguns casos, o papel de testemunha ou educando nas normas da sociedade perfeita. Entretanto, nem isso fortalece a personalidade do herói, pois ele não sai transformado: "Os personagens são autômatos, ficções ou símbolos: nenhum é verdadeiro, nenhum ultrapassa sua condição de fantoche, de ideia perdida no meio de um universo sem referências" (CIORAN, 1994, p. 106). O que interessa às utopias é o plano coletivo que o enunciado deve expor, sua arquitetura tem por missão "dizer a cidade", fazer subsumir as particularidades perante o grande projeto comum:

> *Archicteture colossale, grandiose, insérée dans un urbanisme géométrique, chargée de célébrer la grandeur, la vertu, les mérites d'une Cité qui ne doit rien qu'à elle-même et à son fondateur mythique, et qui ne saurait s'avilir en se mettant au service des égoïsmes et des vanités. En Utopie, la cité substitue à l'homme, individualité irréductible, un citoyen qui n'existe que dans et par le groupe : c'est à lui seul que l'architecture et les arts sont censés rendre hommage.* (TROUSSON, 2004, p. 52-53)

Absolutamente normativa, a utopia não admite divergências, a grande ameaça ao pensamento que se pretende universal: *"L'utopie ignore prudemment les personnalités exceptionnelles et les grandes individualités créatrices, précisément parce qu'elles sont inévitablement déviantes et en rupture avec les normes"* (TROUSSON, 2004, p. 49-50). Por isso, um dos efeitos do discurso utópico é assegurar um distanciamento afetivo, uma vez que a natureza individualista da emoção ameaça a arquitetura racional da utopia:

> No utopismo a componente literária é fundamental exatamente porque deve recorrer à mensagem cifrada, a este disfarce de grande habilidade, para tornar aceitável as sugestões através de uma leitura não atenta. Pronto, talvez o segredo seja realmente este: alguém pode ler um romance utópico sem se sentir envolvido, sem o medo que aquela instituição lhe caia sobre as costas no dia seguinte através de uma revolução social. O lê como um capricho, uma estranheza, mas no entanto se habitua com a ideia, entra naquela ordem, primeiro com a fantasia, depois devagarzinho pensa sobre ela. Quando parar para analisar os males e desigualdades do mundo em que vive, lhe poderá voltar à mente que, veja só, em um livro que havia lido quando era jovem com ânimo leve, só por divertimento, aquele problema parecia ter encontrado uma solução. A utopia não é mais que uma pequena semente sepulta na terra, mas destina a germinar em um futuro melhor. (FIRPO, 2005, p. 237)

Ora, nos romances de "heróis", como no romance de formação, o enunciado privilegia o desenvolvimento de um caráter, a exposição de uma personalidade em jogo com o ambiente que a envolve:

> A definição inaugural do *Bildungsroman* por Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que "representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade". Uma tal representação deverá promover também "a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance". (MAAS, 2000, p. 19)

Assim, é pela identificação com o protagonista que o romance de formação pretende formar também o seu leitor. Essa amplitude de formação não é assimilada pelo leitor da utopia, que sempre está às voltas com uma sociedade que ele reconhece o tempo todo como ideal. Aprisionada nesse plano idealista, essa sociedade não se abre para a contestação.

Em *Utopia Selvagem*, a possível identificação do leitor com o herói em sua jornada de aprendizagem das sociedades encontradas – graças a esse poder que tem a ficção de fazer o leitor abandonar sua estada no mundo para viver os passos da personagem – impede que se aceite, sem críticas, as ordens utópicas que se oferecem. Assim, os costumes e as normas não são apenas descritos, mas servem de provas ao herói que avança na aprendizagem da ordem comum. Quando aprisionado pelas Icamiabas, Pitum receberá a função de "sururucador oficial", isto é, de macho reprodutor nessa comunidade sem homens. Sua nova função exige lições que esse espécime da sociedade patriarcal desconhece:

> – Que é isto, moleca, se mexa – disse Pitum, assumindo o comando fodetivo no estilo de quem gosta de se mexer no recorreco habitual. A dona não deixou. Queria ele era ali duro, parado, dentro dela. Quieto. O pau de Pitum, desacostumado ainda dessa copulação estática, quis desanimar. A dona não deixou. Com um movimento ou dois, chupeteando, reativou o danado que, reanimando, quis mais mamação no lesco-lesco de costume. Ela não consentiu.
> – Só aí compreendi o que ainda estou pra entender: em lugar de comer, eu estava sendo comido. [...] Não reclamo que seja ruim. Digo apenas que é diferente. – Diferente demais de todo o sabido e falado nesse assunto tão debatido. (RIBEIRO, 1982, p. 28)

Aqui, a norma da utopia não surge inocuamente, mas tem efeitos sobre o indivíduo da sociedade "real". Ele precisa aprendê-la submetendo-se a ela ou lutando contra sua estranheza, mas lhe sofrendo as consequências. Com o tempo, "o que é diferente se transforma em hábito e Pitum vai, assim, adquirindo os costumes de outra raça, miscigenando-se nesse país das amazonas" (ALMEIDA, 2008, p. 163), de modo que as regras

do mundo utópico, não são apenas apresentadas como um código estático, mas vão se constituindo a partir das ações desenvolvidas pela jornada de um herói. Finalmente, às custas de muita repetição, a prova eleva a personagem a um novo *status*: "Pitum acaba virando índio nesse ofício de marido comum das mulheres sem marido" (RIBEIRO, 1982, p. 43). A regra é vivida e incorporada.

Posteriormente, na aldeia das monjas, a aprendizagem continua: "Aprendeu naquela hora que mesmo nus os selvagens estavam vestidíssimos. Cada homem tinha, ele viu, um lacinho de cordão atando a pele do bico do pau de modo a meter o cano, enrustido, pra dentro" (RIBEIRO, 1982, p. 82). Diferentemente do comum nas narrativas utópicas tradicionais, aqui o indivíduo assume as qualidades da sociedade descrita, mas nunca passivamente, pois, narrativa utópica com herói, na *Utopia selvagem* a assunção das normas sempre vem acompanhada pelas emoções individuais:

> – Vai me capar, este corno? – foi o que temeu. Quis escapar mas não pôde, agarrado que foi pelas costas pelos jovens que o paralisaram. O tuxaua pegou de novo o pau de Pitum, puxou a pelanca, deu a um índio para segurar e aí, com as mãos livres, atou o nó – o tal nó da vergonha – dizendo não sei o que em língua Galibi.
> Nesse passo, Pitum – já de pau devidamente enrustido –, vendo que os homens todos sorriam cordiais, se tranquilizou. [...] Em cada grupo sentava na rede rodeado e cercado por um bolo de homens se encostando, se roçando nele com os ombros e com as costas. Pitum se perguntava:
> – Serão bichas, estes índios? Onde é que fui cair, meu Deus? Que provação é esta? Saí daquele mundo das dononas, pra cair num mundo de xibungos? – temia Pitum abismado.
> Viu, depois, que não era nada não. O leitor saberá que é hábito dos índios esta esfregação. (RIBEIRO, 1982, p. 84)

Pitum *vive* a transição utópica e, diante das reações adversas do herói, o narrador tranquiliza o narratário, restituindo a idealidade da utopia, sem lhe retirar uma certa natureza agressiva para a experiência individual, pois a integração do herói, como se vê, muitas vezes se faz pela violência, como na administração do caapim para o delírio selvagem do capítulo final: "Quando menos espera, o pajé se encosta nele e, de abrupto, o força a engolir sua golfada do mingau do demo. – Arre que é ruim, este vômito da lua – grita cambaleando" (RIBEIRO, 1982, p. 194). E, modificada pelas experiências e pelos desejos individuais, a integração nunca é absoluta: "Pitum foi se acostumando com sua nova vida de índio. [...] Assim é que se iniciou nos bons e nos maus costumes dos índios, adotando uns e repelindo outros" (RIBEIRO, 1982, p. 85). Quando é informado dos costumes matrimonias, desiste do casamento indígena:

> – E tome cuidado, Orelhão. Incesto aqui não é pecado não: é crime. [...] O castigo é cortar, ali na hora, as juntas dos dois incestuosos, para se esvaírem em sangue. – Orelhão baixa o facho:
> – Caso não, dona monja. Não caso mesmo não! São selvagens demais estes cunhados. T'esconjuro! (RIBEIRO, 1982, p. 107)

É verdade que, no romance de formação, tal como definido por Goethe, "não se descreveria o desenvolvimento interior e individual do protagonista, mas sim um quadro mais amplo, uma 'reprodução do mundo'", pelo que o gênero se aproximaria "mais da epopeia, na qual se representam os acontecimentos exteriores, do que do romance burguês, em que a tônica é a representação dos acontecimentos interiores" (MAAS, 2000, p. 106). E eis aqui talvez a maior proximidade entre a utopia e o romance de formação: o que, no romance de formação, se apresenta inicialmente como "processo de desenvolvimento individual", revela-se, contudo, ao final, como "um projeto de sentido coletivo, planejado para o futuro e de caráter utópico, dado que sua realização permanece futuridade" (MAAS, 2000, p. 174). Entretanto, na utopia darcyana esse projeto nunca se afirma, e o futuro utópico sempre tropeça numa falha, na experiência individual da coletividade. Em vez de se integrar ao mundo que se lhe apresenta, Pitum torna-se um crítico. Já entre as Icamiabas:

> Falando todo tempo do que as donas querem ouvir, Pitum, agora, parece um intelectual: tudo questiona, principalmente a guerra. [...] As donas, estas, ao contrário, acham a guerra uma beleza. Ouvem encantadas as potocas de Pitum. Não duvidam nem acham graça, é do mais inverossímil. Exatamente o inexplicável para elas é o mais normal. (RIBEIRO, 1982, p. 64)

Na segunda parte do romance ("A Margem Plácida"), no convívio com os Galibis, descobre que não existe apenas uma ordem no mundo e são, portanto, muitas as utopias: "Este mundo é mundos – medita Orelhão. – Passando do meu pros outros vim aprendendo e desaprendendo, sendo e deixando de ser" (RIBEIRO, 1982, p. 101-102). Finalmente, em "Desbundes", terceira e última parte, a maior lição revela-se não como uma perfeita adesão a uma ordem estabelecida, mas como entrega ao desregramento: "Orelhão caiu na vida: desbundou. [...] Sou um homem livre!" (RIBEIRO, 1982, p. 171-172).

Ao provar, numa jornada "heroica", a utopia e o mito, Pitum torna-se o agente crítico da narrativa utópica: "O negro Pitum serve de testemunho e atualizador de relatos eruditos, pois através dele se vê como foram tolas as ideias dos clássicos", observa Alexandra Vieira de Almeida (2008, p. 159), em estudo sobre *Utopia selvagem*. Sofrendo as consequências do mundo idealizado e perfeito, Pitum denuncia o Bem instituído e mostra a imperfeição de um mundo que, para existir, precisa criar o Mal e expulsar de si o Outro. Por isso, ao mesmo

tempo em que enfrenta e expõe os males desse mundo perfeito, Pitum vai elaborando, pela sua jornada, o único mundo "perfeito":

> Sucessivas máscaras caracterizam a personagem Carvalhal-Pitum-Orelhão, contrapondo-se ao mundo dialético das monjas Uxa e Tivi e, posteriormente, na parte "Desbundes", ao universo de Próspero, como contraponto capitalista e desafiador da inocência primeva, perdida no mundo das formas civilizatórias. Só que a partir do embate mítico, as forças contrárias serão incorporadas umas às outras na *coincidentia oppositorum*. O mundo de Próspero incorporará o primitivo, o espaço mítico, e o mundo dos índios Galibis miscigenar-se-á com o elemento branco, civilizatório, através da união entre a católica Tivi e Calibã. (ALMEIDA, 2008, p. 169)

Só existe perfeição no que absorve seu contrário. O único Bem possível é aquele que se sabe também maligno.

### *3.1.3 Uma utopia com o Mal*

A utopia, por definição, é a reação do Outro excluído, por isso é o "lugar nenhum", sonho de o Outro tornar-se sujeito: "O delírio dos indigentes é gerador de acontecimentos, fonte de história: uma multidão de arrebatados que querem um outro mundo, aqui e agora. São eles que inspiram as utopias, é para eles que elas são escritas. Mas lembremos que utopia significa *em parte alguma*" (CIORAN, 1994, p. 103, grifo do autor). A utopia é, pois, da ordem do Não-Ser. Ela se fortalece dos poderes subsumidos pela cultura hegemônica. Por isso, uma das funções dos textos utópicos "é a forma como eles visam a desentronização da ideologia estabelecida" (VIEIRA, 2004, p. 86), propondo um novo mundo possível. Esse mundo sempre se firma sobre a oposição ao instituído, logo, sobre aquilo que a Ordem marginalizou: "Quando estamos cansados dos valores tradicionais, nos orientamos necessariamente para a ideologia que os nega. E é por sua força de negação que ela seduz, bem mais que por suas fórmulas positivas" (CIORAN, 1994, p. 117). Trata-se de "pensar o outro, a diferença, a partir da crítica do presente" (FALCON, 2005, p. 181). Por isso, comentando os estudos de Bronislaw Baczko, o teórico Francisco José Calazans Falcon recorda que

> utopia significa na verdade "desencantar" o Paraíso e seu espaço-tempo mítico por meio de um imaginário alternativo, concorrente, um espaço-tempo sonhado mas de fato "inventado" e construído socialmente. A utopia afirma-se então como *representação da alteridade*; um dispositivo que assegura um esquema coletivo de interpretação e unificação do "campo das experiências sociais", com todas as recusas, medos e esperanças que o cercam, mas

> também com o seu "horizonte de expectativas". (FALCON, 2005, p. 179, grifo nosso)

A utopia recupera, assim, o imaginário recusado pela sociedade "real", mas para instituí-lo como realidade alternativa. Com isso, ela em verdade não elide a Alteridade, mas a reposiciona a partir da instituição de uma nova Ordem, muito mais autoritária, já que destituída de seus elementos de negação.

As utopias são, portanto, "cidades que o mal não toca" (CIORAN, 1994, p. 103), de onde ele está "excluído por princípio e por razão de Estado", lugar em que "as trevas estão proibidas, só a luz é admitida" e onde não se vê "nenhum vestígio de dualismo", pois "a utopia é, por essência, antimaniqueísta. Hostil à anomalia, ao disforme, ao irregular, tende para o fortalecimento do homogêneo, do modelo, da repetição e da ortodoxia" (CIORAN, 1994, p. 107). Nas utopias, vemo-nos "obrigados a uma felicidade feita de idílios geométricos, de êxtases regulamentados, de mil maravilhas repugnantes: assim se apresenta necessariamente o espetáculo de um mundo *perfeito*, de um mundo fabricado" (CIORAN, 1994, p. 103, grifo do autor).

O narrador de *Utopia Selvagem* também fala do Brasil como "Ypi-marã-iy", isto é, a "Terra sem Males". Mas, comprometida com a valorização do Outro, a utopia de Darcy Ribeiro não pode se abster do Mal, pois, na reabilitação do Outro, é preciso não apenas mostrar que o Mal não existe, o que seria subsumir a Alteridade novamente sob a hegemonia do Mesmo, mas revelar que o Mal é bom.

Por outro lado, como a narrativa utópica se cruza, aqui, com a narrativa heroica, o Mal sempre se apresenta na ação das forças oponentes. A chegada de Pitum à terra estranha e longínqua das amazonas já foi resultado de uma força de oposição. Ele estava em sua tropa de batalha, na guerra do Brasil contra a Guiana, e imaginava um curso feliz para sua história, interrompido pela violência de um sequestro: "Pitum teria um futuro brilhante nas batalhas guianenses se não fosse o traiçoeiro rapto de que foi vítima naquele dia fatídico" (RIBEIRO, 1982, p. 63). Assim, apresenta-se, primeiro, como um Mal, sua retirada da guerra. Transformado posteriormente em fertilizador absoluto das amazonas, ele passa então a viver na fronteira da felicidade e do terror, dado o costume antropofágico das guerreiras: "Querenciei demais aqui", conclui Pitum, referindo-se aos prazeres carnais que encontrou na sociedade das Icamiabas. Estaria feliz, "se não fosse o medo em que vive do triste fim prescrito", isto é, do canibalismo que ele adivinha iminente e em cujo banquete será o prato principal (RIBEIRO, 1982, p. 43).

Quando consegue se livrar das amazonas, Pitum chega ao que lhe parece ser, verdadeiramente, uma sociedade idílica. Mas aqui terá que enfrentar outros opositores, aliás, aqueles que constituem os únicos antagonistas presentes na narrativa utópica tradicional: os oponentes argumentativos.

Na utopia, o Mal é uma ideia errônea a ser vencida. Lembremos que, na primeira parte da *Utopia* de Thomas More, quando Rafael Hitlodeu defende suas ideias de um novo mundo, aprendidas no convívio com os utópicos, o próprio More, convertido, no texto, em interlocutor, e seu amigo Pedro Gil transformam-se naqueles que duvidam das reformas e assentam a soberania de um Mal dificilmente erradicável. O primeiro afirma, por exemplo, sobre o socialismo defendido por Hitlodeu: "Longe de compartilhar vossas convicções, *penso, ao contrário*, que o país em que se estabelecesse a comunidade de bens seria o mais miserável de todos os países"; e Pedro Gil duvida de que exista um país perfeito como Utopia: "*Não me persuadireis* jamais que haja nesse novo mundo povos melhor constituídos do que neste" (MORE, 1988, p. 207, grifos nossos). Esses opositores, entretanto, são apenas interlocutores introduzidos no texto para fortalecer o poder de argumentação central do narrador, que, a partir das contestações de seus adversários dialógicos, pode demonstrar como a sociedade descrita é infalível, pois dá cabo das dúvidas mais embaraçosas ao projeto utópico.

Em *Utopia Selvagem*, contudo, os opositores argumentativos não constituem apenas vozes a darem relevo a um discurso linear, mas se apresentam efetivamente, cada um, como o defensor de uma utopia, para a qual a utopia do adversário se revela como sua verdade contrária e seu limite. O capítulo "Brasis" anuncia no título a pluralidade de "utopias" que se confrontam nessas páginas. Entre Pitum e as monjas elevam-se descrições e expectativas distintas para o mesmo país. Cada lado retrata seu mundo, sem que consigam convencer o adversário. "Pitum se perde é pela boca: falastrão", abre a primeira linha do capítulo, indicando o Oponente no próprio desejo da verdade e da opinião, as perdições do herói, pois elas vão encontrar a resistência dos ouvidos descrentes: "Elas não acreditam em nenhuma das verdades dele" (RIBEIRO, 1982, p. 91).

O próprio narrador será agente da relativização dos discursos quando, após expor a situação de Pitum e reconhecer-lhe a verdade por sua focalização onisciente, concede também razão às adversárias, admitindo o "ponto de vista delas": "Aqui entre nós – leitor ou leitora –, é muito compreensível que as monjas duvidem destas verdades" (RIBEIRO, 1982, p. 92). Contra o relato oral de Pitum, elas não opõem outra verdade, mas uma apelação pela autoridade do sujeito que fala: "Como Pitum, embora acanhado, insiste na mentirada, elas

apelam para a chave de galão de sua autoridade científica. A mais velha, Uxa, apresenta-se formalmente: – Sabe com quem está falando? Sou é Master em Etnografia MNQBV" (RIBEIRO, 1982, p. 92).

Fica, então, de um lado, uma história fantástica atestando uma lenda, e, de outro, uma autoridade científica recusando-a, enquanto a voz do narrador sempre inverte as posições axiológicas da narrativa. Já vimos que, enquanto a ficção é narrada protagonizando Pitum e marcando como antagonistas as forças feminis e selvagens, as intervenções dissertativas e ensaísticas no final dos capítulos da primeira parte restituem a estas forças um caráter de positividade. Esse jogo de planos de asserções, presente nos diálogos das partes subsequentes, inverte os lugares convencionais entre real e ficção, entre verdade e mito. O que o narrador e o leitor sabem ser verdade na fala de Pitum – pois ambos acompanharam a jornada do herói – torna-se, aos olhos deste, dúvida pela ação da força contrária e retoricamente fundamentada das monjas: "Em que é que eu próprio acredito? Em mim? Nelas? Começa a desconfiar que esteja mesmo louco: se nem sei se existo, como é que posso saber se vi o que vi? Se nem sei onde estou, como é que posso saber, ao certo, onde estava?" (RIBEIRO, 1982, p. 93). Por outro lado, o pacto ficcional conserva no leitor o registro de que a história de Pitum é ficção. Por essa acrobacia discursiva, Darcy Ribeiro faz estar o real onde está a ficção e vice-versa, avisando dos perigos das verdades hegemônicas, que sempre ocultam, mas levam, a reboque, suas margens de ficção ou falsidade.

Mas não é só isso. Recapitulemos: o primeiro Oponente de Pitum, o primeiro Mal a obstar sua felicidade, era "o risco de ser morto, moqueado, mastigado, engolido: comido", numa sociedade perfeita e total, mas que não o incluía e era-lhe hostil. Sair do convívio das amazonas para o das monjas livrou-o desse Mal, mas não de outro: "Disso me livrei", reconhece. "De ficar doido não" (RIBEIRO, 1982, p. 71). O perigo maior é, agora, a loucura, isto é, a eterna suspensão entre o real e o ideal. Para não ter que habitar a difícil região entre a verdade pessoal e a coletiva, ele decide sacrificar-se:

> Por agora Pitum não tem nada melhor a fazer do que calar sobre estes assuntos de que as santas branconas também não querem mais ouvir falar. Calar e meter dentro de si, bem escondida, a memória dos seus idos, aqueles. Isto é o que tem de fazer. Sua tarefa é negar o que viu, então, e acreditar piamente no que está vendo, agora, com os mesmos olhos que Deus lhe deu. (RIBEIRO, 1982, p. 93)

Esta negação revela três atitudes contraditórias emblemáticas dos paradoxos da utopia: em primeiro lugar, o herói recusa uma verdade que ele sabe ter provado, atitude de renúncia da verdade subjetiva diante de uma realidade coletivamente aceita como objetiva; em

segundo, cala-se porque a nova realidade o exige, ainda que idealmente a memória preserve o mundo conhecido; finalmente, seu silêncio denuncia a dificuldade da palavra para manter-se absoluta. A conclusão é pela relatividade dos discursos, que institui a loucura ao afirmar uma verdade: "Ouvindo as absurdidades que as monjas contam do Brasil lá delas, Pitum vai chegando à conclusão de que a doidice bem pode ser delas. A seu tempo, o leitor verá, bestificado, que o preto talvez até tenha razão" (RIBEIRO, 1982, p. 94). A palavra final do narrador antecipando os eventos posteriores confirma a ambiguidade de toda fala e convida o leitor a sua própria reflexão crítica sobre os discursos hegemônicos. Alerta para o fato de que a adaptação do indivíduo ao ideal utópico custa-lhe alguns sacrifícios; no limite, está o sacrifício da palavra: o silêncio é o Mal da utopia, pois nela tudo é discurso, e o Outro, o Caos, o Mal, ainda que sejam o ponto de partida para sua elaboração, são, na fala utópica, o que deve ser absolutamente negado e silenciado.

### *3.1.4 O ideal não realizado e a realidade ideologizada*

Toda narrativa utópica descreve um mundo ideal como proposta a um mundo real, compartilhado pelo autor e pelo leitor entre os quais ela circula, realidade e idealidade que se inscrevem, ambas, textualmente: Hitlodeu fala de Utopia, falando de sua Inglaterra real, e mostra a Inglaterra real a partir do ideal de sua Utopia. A utopia é, portanto, uma ficção que se elabora a partir do diálogo entre o real e o ideal, entre o existente e o imaginado, ou, em última palavra, entre o real e o mito.

Observemos este diálogo em *Utopia Selvagem*.

O mundo utópico de Pitum surge quando ele abandona as mulheres guerreiras: "Só de uma coisa está certo, seguro, contente: vive, agora, com uma tribo de gente bizarra e drogada mas equilibrada: normal. Uma comunidade de homens e mulheres acasalados bissexualmente, criando juntos os seus filhos, meninos e meninas, contentes, ridentes" (RIBEIRO, 1982, p. 71). O mundo fantástico, portanto, não representa, para a experiência do protagonista, a idealidade, separando-se, aqui, o mito do desejo. Graças à experiência do herói e de sua subjetividade no mundo absolutamente avesso, o "real" e conhecido torna-se o ideal desejado.

Por outro lado, a passagem para esse mundo também se faz através de uma violência: "Tudo que acontecia ultimamente a ele era assim inesperado, instantâneo e fatal. Ali também. Sem quê nem pra quê, se viu derrubado e esmagado por um bolo de gente. Caíram em cima dele e o agarraram esganados" (RIBEIRO, 1982, p. 75). E logo esta utopia se mostra também adversa aos anseios e ao bem-estar do protagonista, que prefere ficar entre os da cultura

estranha, do que entre os da sua própria: "Ele se sente melhor com os índios do que na choça das monjas, quando elas dão de implicar. A princípio, o ruim do convício com eles era a barreira da língua. Depois e sempre, foi a animosidade surda de Cunhãmbebe, o feiticeiro, que não suportava sua presença" (RIBEIRO, 1982, p. 88). Vê-se, portanto, que mesmo aí Pitum não pode gozar de uma adaptação harmônica e livre de impedimentos.

A função de Pitum, como protagonista de uma jornada pessoal na fábula, parece ser a de contestar as idealidades. Alexandra Vieira de Almeida (2008, p. 150) defende, nesse sentido, que "o fundo, a origem, a inocência perdida [...] desmistifica a concepção de uma comunidade imaginária e ideal brasileira", em que o Brasil idealizado dos cronistas vai sendo continuamente "negado pelo relato do tenente Pitum" (ALMEIDA, 2008, p. 160). A utopia darcyana é avessa a toda ingenuidade idealista.

Momento exemplar dessa contestação surge no diálogo em que Pitum tenta responder às perguntas das monjas sobre o Brasil. Depois de descrever a variedade do povo brasileiro, o tenente é contestado:

> De tudo que fala as monjas já têm notícia, mas sempre sabem das coisas de modo diferente. Às vezes, até oposta. Orelhão é o dono das versões. Elas, da verdade.
> – É outro país esse seu, Orelhão. Parecido com o nosso, é certo, na língua que falam e na mistura das raças, mas muito diferente e muito debochado demais. (RIBEIRO, 1982, p. 96)

Orelhão também sente dificuldade de aceitar o Brasil posto na voz das monjas: "Cada vez mais ele se convence, pelo que ouve, de que se trata de outro Brasil. O país delas é outro de que ele nunca ouviu falar. De fato, não tem nenhum jeito de ser o Brasil dele, normal. Seja o do passado. Seja o do presente" (RIBEIRO, 1982, p. 98).

Ocorre, aqui, nova burla da narrativa utópica. Se, na utopia tradicional, o narrador descreve um país imaginário para espanto dos que conhecem apenas o "real", no diálogo entre Pitum e as monjas, dois narradores pensam descrever o mesmo país "real", mas, para o ouvinte, cada um fala de um mundo "utópico", um não-lugar cuja idealidade inverossímil se choca com o Brasil imaginado. Do que o narrador conclui pela relativização de todas as versões e ideais: "Aqui entre nós, leitora, a conclusão conciliatória a tirar disto é que tudo havendo e sendo, simultaneamente, de forma tão diversa, na verdade nada há, nem tem importância nenhuma. Mesmo porque isto é uma fábula" (RIBEIRO, 1982, p. 96-97). A simultaneidade dos mundos e discursos não permite que uma verdade se imponha soberana; nem a do próprio narrador, que admite seu texto como ficcional, contrariando o valor de verdade que busca toda tese utópica.

Se o discurso é ficcional, não o é menos aquilo a que se chama "realidade":

> A juízo das monjas, o único mundo real é o delas de que os índios – também delas – fazem parte. Para Orelhão também este é, agora, o único mundo que importa. Ficando com elas, Orelhão está inevitavelmente mergulhado nele. Saindo, sozinho ou com elas, irá ter, também, é no mundo real delas. Inapelavelmente.
> Como você vê, leitor, para Orelhão e para nós só a realidade delas é real e relevante. Todas as mais são ilusórias. (RIBEIRO, 1982, p. 97)

O mundo real é "delas", e o possessivo demonstra a limitação dessa realidade, que só se torna "real", por tornar-se hegemônica. Na crítica do narrador, o "real" se aproxima do "ideal", porque é *ideológico*, uma idealidade sob a qual todas as outras formas de "verdade" sucumbem.

A palavra final ainda é deste narrador intruso – para utilizar ainda a terminologia de Friedman (2002, p. 172-174) –, que encerra o capítulo com mais comentários antiutópicos: "Veja o leitor: metidos nessas brenhas, discutindo utopias, o magano e as sotassantas se descabeçam" (RIBEIRO, 1982, p. 97).

### *3.1.5 A utopia sem leis*

Lyman Tower Sargent (2005, p. 157) estabelece dois aspectos centrais para a utopia: em primeiro lugar, a sociedade descrita não deve existir na realidade; em segundo, o autor deve, de algum modo, avaliar ou estimar (*evaluate*) essa sociedade. Ou, como resume Trousson (2005, p. 130), "a utopia propõe a organização de uma sociedade feliz fundada na perfeição institucional". Trata-se, portanto, de uma ordem institucional para assegurar o bem-estar público, o que faz da utopia um gênero literário elaborado em torno de um ideal normativo:

> *L'utopiste se retranche dans l'abstrait, choisir d'effacer le réel pour le reconstruire en pensée, d'imaginer un monde conforme à ses désirs. Il ya a en lui un législateur impatient – mais frustré – d'oeuvrer dans le concret et d'arrêter les règles du bonheur social. Constatant ce qui est, obsédé par un « devoir-être », il* rêve *du pouvoir qui lui permetrait de transformer sa théorie en réalité.* (TROUSSON, 2004, p. 35, grifo do autor)

A lei é o grande mito do autor utopista, a possibilidade de transformar o "dever-ser" em "ser", realizar uma potencialidade que seu gênio enxerga e traduz em norma e aplicação:

> *L'utopiste [...] fait de la loi un véritable mythe, il est* l'institutionnaliste*, et c'est pourquoi il est à la recherche du meilleur des mondes possibles obtenu par un jeu subtil et compliqué de règlement et d'obligations. Le Législateur fera donc de bonnes lois qui, agissant sur un peuple neuf, feront des hommes dignes de ces lois immuables.* (TROUSSON, 2004, p. 35-36, grifo do autor)

Nada mais distante da *Utopia selvagem* de Darcy Ribeiro, em que, se existe qualquer ordem ou código, é para serem ironizados, burlados ou destituídos. A ordem ocidental é acusada principalmente na atitude catequizadora das monjas, que atualiza o contato do colonizador com o autóctone americano:

> Na parte "A margem plácida'", saímos do mundo pré-cabralino das amazonas e nos defrontamos com o processo civilizatório e evangelizador dos índios brasileiros, representado pelas monjas. Pitum é preto, mas elas o consideram como civilizado, o que o coloca num estágio superior com relação aos índios. Para elas, tudo tem de ser sistematizado e hierarquizado, como expressões de Próspero. Quando uma delas nota que ele está nu como os índios, tira um avental para cobrir suas vergonhas como sinal da perda da inocência primeva encontrada no mundo mítico da Natureza. Dessa forma, Pitum se dessacraliza, perdendo sua referência ritualística oferecida no mundo pré-histórico das amazonas. (ALMEIDA, 2008, p. 163)

A rigidez da ordem instituída pelas monjas é comparada, pelo tenente, com a ordem militar: "– De onde este sistema desumano delas tira sua força? – é o que pergunta Pitum, sem alcançar resposta satisfatória. Será, como no exército, a hierarquia severa, a disciplina rígida – regimentária –, com suas penas de prêmios e castigos, o que aqui mantém a ordem?" (RIBEIRO, 1982, p. 37). Pitum esbarra na Ordem, que, como todo sistema de regras, não contempla todos os desejos e formas de vida: "O principal desentendimento de Pitum com as monjas decorreu do veto severo que elas impuseram a seu casamento. Não admitiam que ele aceitasse a índia que o tuxaua lhe deu como prenda" (RIBEIRO, 1982, p. 86-87). Como já defendemos acima, nesta narrativa utópica com herói, a personagem em aventura encontra seu Oponente no mundo idealizado, que a rejeita, o que serve ao autor para criticar os modelos regrados, como querem ser os utópicos. Interferindo no relato de Pitum, com comentários e emissão de opiniões, o narrador torna-se um dos recursos do autor para relativizar a ação do Mal e do Oponente: "Para mim, Pitum devia estar contente de viver aqui, participando de uma guerra orgiástica. Afinal, só se leva da vida a vida que a gente leva. Seu serviço é mais maneiro que o do regimento e muito mais divertido" (RIBEIRO, 1982, p. 66).

Todas as visões de ordem artificial são por necessidade assimétricas e dicotomizadoras:

> Elas dividem o mundo humano num grupo para o qual deve ser erigida a ordem ideal e em outro que entra no quadro e na estratégia apenas como uma resistência a ser superada – os inadaptáveis, os incontroláveis, os incongruentes e ambivalentes. Esse Outro, nascido da "operação da ordem e da harmonia", resíduo do esforço classificatório, é jogado do outro lado desse *universo de obrigação* que une os de dentro do grupo e reconhece seu direito a serem tratados como detentores de direitos morais. (BAUMAN, 1999, p. 47, grifo do autor)

A ordenação das monjas imita o processo dicotômico que funda toda Ordem e aparece como sistema privilegiado de organizar o real no imaginário ocidental, origem de todo discurso sobre o Eu e o Outro: "Encontramos o processo civilizatório das monjas, que afirmam sua posição racista, contrapondo a visão binária e desgastada da dicotomia civilização x barbárie, com sua crítica à miscigenação, não deixando que o negro Pitum tente passar por índio e se misture com alguma mulher da tribo dos galibis" (ALMEIDA, 2008, p. 147). A ordem dicotômica repete-se no mundo de Próspero, um modelo de país utópico transcrito pelo narrador no capítulo homônimo e descrito por meio de "um sistema binário, tão ao gosto dos esquemas de dominação imperialista" (ALMEIDA, 2008, p. 171).

Contra toda Ordem insurge-se a vida livre dos Gailibis, de que é emblemática a figura do chefe indígena Calibã. Diz o narrador: "Jamais Calibã deu uma ordem na vida e no dia que der todo mundo vai cair na risada" (RIBEIRO, 1982, p. 188). Calibã é o tuxaua que não é levado a sério, um chefe bonachão que não quer ordenar ou mandar, mas se divertir, como se vê pelo seu grito de guerra, no último episódio do livro: "– Vamos pros mundos divertidos – grita Calibã, dando um galeio na ilha que voa e vai dar bem em cima das tropas brasileiras engalfinhadas, desgadalhando-se na Guerra Guiana" (RIBEIRO, 1982, p. 200). Se, antes, Pitum comparava o mundo das monjas com a ordem militar, o desmantelamento das tropas brasileiras sinaliza para o único ideal da *Utopia selvagem*: o mundo lúdico e sem ordens absolutas de Calibã e dos Galibis.

Quando Calibã põe fim ao sistema das monjas, ele destitui de poder todo ideal utópico. Pois a sociedade criada por Uxa e Tivi já era uma utopia, fruto de uma dissidência, uma vez que elas também estavam à margem de uma ordem instituída: "Fugiram as duas. [...] Vieram fundar a primeira missão ecumênica do Brasil. [...] – Quem sabe a partir dessa boa gente Galibi fundamos uma Nova Cristandade?" (RIBEIRO, 1982, p. 179). Desse modo, a crítica à ordem das monjas amplia-se numa crítica a toda instituição ordenadora e, por decorrência, a toda instituição utópica, pois, ainda que o marginal deslizasse ao centro, outra marginalidade seria fixada por este movimento. Ordenar e normatizar serão sempre, como vimos, estabelecer

limites para Identidades e Alteridades, o que significará, sempre, fundar diferenças e desigualdades.

### *3.1.6 O elogio do inútil*

O legislador concebe a sociedade utópica como a máquina infalível, por isso uma das maiores qualidades da utopia é sua funcionalidade. Tudo, na sociedade do gênero utópico, tende para um fim e uma função: *"Rien d'inutile et surtout rien de nuisible, mais tout dirigé vers un but d'utilité"* (TROUSSON, 2004, p. 49). Os elementos da cidade são avaliados por sua participação no justo funcionamento da totalidade utópica. A existência pura de objetos e sujeitos, a individualidade de suas qualidades e movimentos nada oferecem aos olhos do legislador. Instituições, bens e pessoas transformam-se em peças de uma engrenagem social perfeita, em que nada pode escapar a uma destinação prática e necessária.

Uma das denúncias ao utilitarismo, na *Utopia selvagem*, está no modelo utópico de Próspero, que dialoga com os projetos civilizadores europeus. Na proposta de Próspero, "torna-se visível o mesmo ideário da época das navegações, unindo religião e dominação imperialista: fé e império se unem para formar o mesmo poder: o Imperador Impoluto e Próspero" (ALMEIDA, 2008, p. 171). O Imperador Impoluto, no modelo utópico ironizado por Darcy Ribeiro, preside as "Cortes da Beleza, da Sorte, da Alegria Orgásmica e da Caça" (RIBEIRO, 1982, p. 155), sendo responsável pelas atividades lúdicas da utopia; Próspero, por sua vez, é o ordenador desse mundo, "com suas redes computacionais compulsórias de Participação Popular e de Mobilização Popular e de Educação Técnico-Moral e Cívica que conscrevem e mantêm atenta e acesa e informada toda a cidadania" (RIBEIRO, 1982, p. 155). É ele que distribui a participação popular "nas cinco modalidades de motivação: a orgiástica do samba, a mística do culto, a desportiva do futebol, a tradicionalista do folclore e a intelectual dos prélios literários, de criatividade artística e científica" (RIBEIRO, 1982, p. 154). Próspero transforma todo impulso natural para o prazer e o jogo em "motivação", conferindo-lhe uma direção e uma utilidade para integração do indivíduo nas engrenagens da cidadania utópica.

Outra crítica ao utilitarismo utópico aparece no debate sobre a "Felicidade Senil", que vigorava no Brasil havia três anos, antes do exílio das monjas. Tivi explica: "– Quem completa sessenta anos, mediante apresentação da carteira de identidade, pega em qualquer farmácia, a qualquer hora do dia ou da noite, a droga que quiser. Toma e se junta com os contemporâneos para sair de mãos dadas no bando dos sexagenários do bairro, num barato

total" (RIBEIRO, 1982, p. 178). Com a droga, o velho encontraria, conforme a proposta utópica, uma morte feliz e honrosa.

A "Felicidade Senil", instituída por "Ato Institucional, na Constituição da República" (RIBEIRO, 1982, p. 183), fora posta em vigor para solucionar o problema da massa de cidadãos inúteis: "O incremento exponencial, mas meramente quantitativo da humanidade, em seu crescimento impetuoso, transbordou. Ao fim, tanta vida humana ameaçava a própria sobrevivência da humanidade. Já metade da população era improdutiva por senilidade" (RIBEIRO, 1982, p. 184).

Outra lei de controle populacional era a da anticoncepção, "sobretudo, a esterilização das mulheres pobres, principalmente as pretas e mulatas de mais de trinta anos, que se iniciou sob os auspícios das Nações Ricas" (RIBEIRO, 1982, p. 180), em que o utilitarismo legislativo une-se ao ideal de eugenia. A lei é condenada por Uxa: "A solução excelente para isso, como pra tudo, já fora dada: era a Cristã. – Sempre afirmamos – diz ela – que a função da fornicação é exclusivamente procriativa" (RIBEIRO, 1982, p. 180), fala que também evidencia o utilitarismo da utopia das monjas e leva à conclusão de que também o pensamento utilitarista é resultante do espírito ordenador. Ordenar é organizar para um fim. Os desvios são também maléficos para as utopias.

### *3.1.7 A uniformidade do heterogêneo*

Uma sociedade absolutamente racionalizada é uma sociedade uniforme. Por isso, o enredo utópico não apresenta conflitos entre as personagens e seu meio social:

> *L'idéal est que chaque citoyen soit assimilé, identifié à l'État. Il évitera donc à tout prix les divergences, les exceptions, les dissidences : ce qui frappe d'abord, en Utopie, c'est l'unanimité complète, quasi mécanique, des volontés nourries d'une même conviction et tendues vers un même but. De là, la suppression, ou plutôt l'inexistence de sources de conflits, des passions et des revendications ; il n'y a pas de minorités agissantes, pas de partis au sens politique du terme, qui experimeraient des vues contradictoires et rompraient l'ordre et la norme.* (TROUSSON, 2004, p. 36)

O Estado utópico absorve as individualidades e vontades particulares. Contradição dialética da utopia, a uniformidade nega seu princípio de proteção da felicidade individual, o que seria obscenamente exposto, caso uma vontade personificada ganhasse força no relato, como esperamos ter demonstrado ser o caso peculiar da *Utopia selvagem*.

Trata-se, então, de denunciar aquele paradoxo apontado por Boaventura de Sousa Santos (2000, p. 77-78) para o projeto sócio-cultural da modernidade, que se apoia em dois pilares, o da emancipação e o da regulação: de um lado, o projeto individualista burguês pleiteia a liberdade de pensamento e ação, numa "aspiração de autonomia" para o sujeito; de outro, busca a "concretização de objetivos práticos de racionalização global da vida coletiva e da vida individual". Ponto nevrálgico de toda utopia, sua uniformidade social revela sua tirania e denuncia a falácia do projeto burguês, cujo princípio por autonomia *do* indivíduo converte-se em práxis da supremacia *de um* indivíduo.

Também aqui, a utopia de Darcy Ribeiro é levada às últimas consequências, para exibir a falibilidade do sistema, quando as monjas e Orelhão descrevem os seus Brasis:

> – Estão reformando tudo por lá – conta Tivi – *planejadamente*, a fim de fazer uma vida melhor para cada um num mundo mais habitável para todos. Por exemplo – diz ela –, o *computador* muda todo mundo de ofício, de casa e de modo de vida de seis em seis meses, *para haver igualdade*. O médico vira pedreiro, padeiro ou lavrador, o funcionário se faz carpinteiro, o carpinteiro policial. [...] Tudo isso para garantir a *equidade*. (RIBEIRO, 1982, p. 99, grifos nossos)

No sistema utópico descrito pela monja, desaparecem os papéis definidos, conforme as habilidades dos cidadãos. Em lugar deles, surge um rodízio permanente de papéis, onde a liberdade de escolha mais uma vez é desconsiderada. Ápice de um ideal de autonomia individual para exercer qualquer ofício, na utopia "brasileira" a igualdade não está na disposição para as escolhas individuais, mas na compulsão ao exercício de todas as escolhas possíveis. Outro Mal da utopia: no sistema unidirecionado, *direito à igualdade* se torna *dever de ser igual*. Onde tudo é previsto, o diferente é impossível.

Quando vai descrever a utopia de Próspero, o narrador da *Utopia selvagem* prevê a falta de surpresas até no estilo. Como vimos em outra parte, "no capítulo 'Próspero', o próprio narrador alerta o leitor que o capítulo é chato e não se incomodará se o leitor quiser partir para o capítulo seguinte. Assim, o autor demonstra sua insatisfação com a pseudoutopia de Próspero" (ALMEIDA, 2008, p. 170), de modo que "chato" não é apenas adjetivo que se aplica ao capítulo, mas ao próprio mundo que ele retrata.

"Selvagem", nesse sentido, significa "pleno de desvios", quando o ideal colonizador de um Brasil homogêneo é substituído pelo Caos de um vale-tudo identitário:

> Essa visão pejorativa e monolítica da raça, de purismo, é quebrada no final do livro na festa da caapinagem, em que o fenômeno híbrido de indeterminação domina a festa. A bebida alucinógena, caapi, tomada durante a festa, faz que

> um incorpore o outro, num processo de retorno mítico de indiferenciação da *coincidentia oppositorum*. (ALMEIDA, 2008, p. 148)

É importante, entretanto – como fizemos acima para os dois tipos de "igualdades" –, ressalvar também a distinção entre uma indiferenciação por homogeneidade e uma "coincidência de oposições". Nesta última, as oposições e diferenças se mantêm e apenas se equivalem no plano de seu direito de existir. Na homogeneidade, o oposto se torna contrário, isto é, negador de todas as diferenças; num sistema de oposições, como o da aldeia mairum, descrito no capítulo anterior, os papéis diferenciados existem, mas não se anulam mutuamente, pois incorporam, ao mesmo tempo, sua Identidade e Alteridades e só existem por complementaridade. Esta, talvez, fosse a utopia selvagem desejada pelo autor para o Brasil: "Na obra *Utopia selvagem*, temos os Brasis possíveis, fragmentados, que se unem nos discursos das monjas, dos índios e de Orelhão. Não temos, assim, a estrutura de uma nação unificada e homogênea, mas a visão de um paraíso caleidoscópico com suas enfermidades e positividades" (ALMEIDA, 2008, p. 155).

Na verdadeira utopia, bom e mau coexistem, e Deus sempre guarda uma lugar, à direita, para o Diabo.

### *3.1.8 Denúncia do autoritarismo utópico*

O unidirecionamento social faz dos habitantes da utopia um rebanho:

> *L'utopie est par nature contraignante. La vertu, devenue réflexe conditionné, y enserre l'homme dans un carcan, fait des automates évoluant dans des ruches géométriques. Partout les décrets tombent comme des couperets dans une sorte d'ivresse de réglementation et d'uniformisation où rien n'est laissé au hasard ni à l'initiative personnelle.* (TROUSSON, 2004, p. 36)

Por essa natureza uniformizadora e totalitária, Cioran define a utopia como a edificação do Inferno na Terra, aquele ideal de Mara, de Ahriman e do Tentador, quando tentaram seduzir respectivamente Buda, Zoroastro e Cristo: "a supremacia sobre a terra" (CIORAN, 1994, p. 108), pois,

> planejar uma sociedade na qual, segundo uma etiqueta aterradora, nossos atos são catalogados e regulamentados, na qual, por uma caridade levada até a indecência, se preocupam com nossos pensamentos mais íntimos, é transportar os tormentos do inferno para a idade de ouro, ou criar, com a ajuda do diabo, uma instituição filantrópica. Solares, utópicos, harmônicos – seus nomes horríveis se parecem com seu destino, pesadelo que também nos está

> reservado, já que nós mesmos o transformamos em ideal. (CIORAN, 1994, p. 111)

A utopia é o discurso do sujeito pleno, um discurso sem o Outro, a mais requintada forma da hegemonia cultural. É por isso que Cioran atribui veracidade utópica apenas àquelas utopias que se revelam "falsas", isto é, que recusam a ilusão de uma hegemoneidade.

Como a *Utopia selvagem*, que também detesta direcionismos e critica-os já no capítulo "Guerra Guiana", em que o narrador revela os ideais totalizadores do Exército, presentes "sobretudo entre os oficiais superiores, mais futurosos e capacitados para conduzir o Brasil a altos destinos" (RIBEIRO, 1982, p. 60), em que o adjetivo "futurosos" qualifica pejorativamente aqueles que desviam a atenção do tempo atual para utopias na posteridade.

Para realizar esses ideais, é preciso dirigir as vontades, por isso o major Psiu, que recrutou Pitum para o Serviço Nacional de Inteligência (SNI) e cujo nome exibe sua natureza censuradora, "só sonha é com um retorno heroico a Brasília que lhe dê o que mais quer na vida: *o controle do sistema nacional de comunicações de massas*" (RIBEIRO, 1982, p. 60, grifo nosso).

O grande pretexto para o direcionismo da utopia é a instauração do "Bem", da "boa sociedade", da harmonia entre os seres, que depende, para existir, de uma vontade maior, soberana e uniformizadora. Também as monjas acreditam no Bem maior e mutilam o real para promovê-lo:

> As monjas vão pondo freios, pouco a pouco, nos instintos perversos destes inocentes Galibis. Sabem perfeitamente, porém, que a salvação desta gentilidade depende é da vontade de Deus. Fazem sua parte, trabalhando a criançada. Suas almas – verdes, tenras ou ainda em dentes-de-leite, ou puras gengivas que mais lambem do que mordem –, bem doutrinadas nas virtudes cristãs, florescerão um dia para construir uma Nova Cristantade. Pela voz dos filhos também vão educando os pais. Amanhã, mortos os velhos, nascerá com a nova geração a Galibia Cristã, flor e fruto de sua pregação. (RIBEIRO, 1982, p. 127)

"Vontade de Deus" e "virtudes" são princípios que nenhum utópico recusaria, mas, para se fazerem práxis, dependem de uma população "bem doutrinada".

O melhor modo de revelar a contradição é por meio de uma figura de contradição: a ironia, que "obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela" (MINOIS, 2003, p. 570). O momento mais acentuado desta ironia é o capítulo "Próspero", já citado, que produz uma paródia de tratado utópico, para mostrar "o que seriam as Estruturas do Poder e

do Gozo nos países da calota de baixo do planeta" (RIBEIRO, 1982, p. 147). Os princípios dessa sociedade são manifestos por uma "Constituição Utópica", que prescreve:

> - Acima de todos eleva-se um poder preciso e tutelar que se encarrega, sozinho, de garantir seus prazeres e de velar por sua sorte.
> - Este poder é Próspero: absoluto, minucioso, regular, previdente e tranquilo. [...]
> - Não desgosta a Próspero que os cidadãos gozem, sempre e quando só pensam em gozar. Trabalha com gosto para fazê-los felizes, mas quer ser o único agente, o único árbitro.
> - Supre sua segurança. Provê suas necessidades. Facilita seus gozos. Gestiona seus assuntos importantes. Dirige suas indústrias. Regula suas sucessões. Divide suas heranças.
> - Ah, se pudesse livrar inteiramente os homens do incômodo de pensar e da dor de viver... (RIBEIRO, 1982, p. 148-149)

O paternalismo de Próspero expressa-se pelo autoritarismo direcionador e alienante. A ironia desmascara a imoralidade utópica, que, buscando a garantia das liberdades, idealiza, ao final, suprimi-las, retirar do humano a angústia existencial desta espécie que precisa fazer escolhas: "O aspecto negativizador do ideal utópico torna-se massacrante no absolutismo supremo que é caracterizado na figura do Imperador Impoluto, parecido com o 'Grande Irmão', do conhecido livro *1984*, de George Orwell, que a todos controla e subordina" (ALMEIDA, 2008, p. 172). Trata-se, na verdade, de uma "falsa utopia", diferente da vida livremente festiva dos Galibis (ALMEIDA, 2008, p. 174), pois, no mundo de Próspero, até o prazer é formatado e orientado:

> Todos têm suas obrigações prescritas nas "Escrituras do Poder e do Gozo" de Próspero, que tem suas cinco cortes nobres: os cardeais da cor, as putanas do bicho, os condes do cabaço, a casta dos oriundos e os colégios dos magistrados; logicamente dentro de um esquema binário, impõem penas e prêmios para assegurar a tranquilidade pública. A Utopia Multinacional, com suas estruturas de poder e de gozo, paradoxalmente, é simbolizada de forma hierárquica num diagrama. (ALMEIDA, 2008, p. 173)

A utopia de Próspero zomba do modelo utópico, que promete a felicidade individual como expressão microcósmica de uma felicidade coletiva. Na utopia, ser feliz é conformar-se a um ideal social de felicidade. Nem as emoções podem escapar à tirania utópica.

### *3.1.9 A felicidade senil*

O bem-estar coletivo é o indulto individual para o dirigismo social da utopia: *"L'utopiste préconise volontiers le* collectivisme*. La plupart du temps, la famille a disparu du royaume d'Utopie. La cellule familiale, en effet, constitue aisément un noyau réfractaire à ordre social et fait préférer les intérêts particuliers à ceux de la cité"* (TROUSSON, 2004, p. 36, grifo do autor). Por isso as utopias não se concentram em tramas da intimidade familiar, mas discutem a felicidade global:

> *Le bonheur en Utopie est-il un* bonheur collectif*, non une jouissance individuelle et partant suspecte. Chacun y sera heureux, mais à condition de l'être avec les autres, comme les autres et surtout sous les yeux des autres. L'utopiste rêve d'une transparence où chacun serait un miroir : tous se reflètent et se renvoient mille fois leur propre image heureuse, unanime et sans faille.* (TROUSSON, 2004, p. 36, grifo do autor)

Não existem, pois, *indivíduos* felizes na utopia, mas uma *sociedade feliz*, cuja essência se define pela simples somatória de felicidade individual. Não se mede o bem-estar pela realização pessoal, como numa narrativa de heróis, mas pela bem-aventurança do lugar: é no espaço que se concentra o tema utópico, e não nas ações das personagens. "Um grande passo à frente foi dado no dia em que os homens compreenderam que, para melhor poder atormentar-se uns aos outros, era preciso reunir-se, organizar-se em sociedade", ironiza Émile Michel Cioran (1994, p. 113). As utopias se propõem ajudar, oferecendo "um cenário apropriado ao exercício de uma felicidade completa, exigindo, em contrapartida, que abdiquem de sua liberdade, ou, se a conservam, que a utilizem unicamente para chamar sua alegria em meio aos sofrimentos que se infligem sem cessar" (CIORAN, 1994, p. 113-114). Diante disso, o autor se pergunta: "como não imaginar uma utopia às avessas, uma liquidação do bem ínfimo e do mal imenso vinculado à existência de qualquer ordem social? O projeto é atraente, a tentação irresistível" (CIORAN, 1994, p. 114).

Darcy Ribeiro parece ter cedido à tentação, pois, na *Utopia selvagem*, todos os modelos de felicidade coletiva falham, diante das vontades individuais que se manifestam no relato, em especial pela jornada do herói Pitum.

O primeiro espaço encontrado pelo herói, a nação das Icamiabas, é a "Terra sem Males", onde a guerra, diferente da que empregava Pitum, não passa de um passatempo lúdico: as amazonas vivem "brincando de guerra", por "falta de inimigo", pois "sem um enfrentamento de forças e sem um objetivo material a conquistar quem é que pode guerrear?" (RIBEIRO, 1982, p. 64-65). Mas essa utopia, favorável às amazonas, é hostil a Pitum. Como

vimos, ele lamenta sua condição semiescrava, da qual só é salvo por sua covardia, que faz suas anfitriãs expulsarem-no da comunidade.

Entre os Galibis, é pelo olhar das monjas, adversárias da utopia indígena, que Pitum descobre o reverso da vida "feliz, unânime e sem falha". Tivi alerta-o:

> – Escute: para bem conviver com esta parentada toda você tem de trabalhar dobrado. É verdade que ganhará muita comida, muito presente e muito amor ou carinho de um lado e do outro. Mas o diabo é que, aqui, pra cada coisa que recebe, você tem que dar outra, se possível melhor do que recebeu, para ganhar prestígio. Entre esses índios ter e guardar é sovinice até vergonhosa. Aqui, a lei é da reciprocidade. O prestígio vem é de dar e dar e dar. (RIBEIRO, 1982, p. 106)

Pela voz da personagem insatisfeita, a utopia é traída em sua ingenuidade: uma sociedade em que a felicidade desce como dádiva divina sobre os homens pode ser uma bela imagem mítica, mas nunca um bem-sucedido plano sociológico. O contributo individual para a felicidade coletiva é, então, desvelado, e num tom de queixa, visivelmente expresso pela adversativa acompanhada de uma imprecação: "mas o diabo é que".

A utopia de Próspero prevê essa provisão comunitária emanando de um poder superior:

> O sistema de Próspero conduz a uma distribuição igualitária de tarefas ao tentar reproduzir a ideia de totalidade perdida com a especialização profissional. A partir de um sistema de rodízios, cada um pode compartilhar o que o outro pode fazer num rodízio semestral. Nesse esquema, Próspero se diviniza pela via mitológica, tornando-se uma figura lendária que tudo provê aos utopinianos, desde a orgia, o samba, a mística do culto, o futebol, a tradição do folclore, até o intelecto dos prélios literários. (ALMEIDA, 2008, p. 173)

Entretanto, já vimos como, nesse sistema, a vontade individual precisa se submeter a um programa superior, dirigido pela vontade maior do soberano. Além disso, prevê igualmente mecanismos de repressão, o que denuncia sua falibilidade. Dentre as Coortes das Câmaras da Potestade previstas por Próspero, está "a Coorte Custodial, das variadas polícias oficiais e privadas que espiam e vigiam o povo como olheiros de Próspero, para preservar a Ordem, garantir o Progresso e salvaguardar a Propriedade" (RIBEIRO, 1982, p. 161). Se Próspero precisa de instituições de repressão, então a felicidade coletiva é uma falácia. Além disso, a ordem e o progresso dessa bandeira dependem da preservação da propriedade, valor individualista e normalmente contrário aos ideais coletivistas.

O penúltimo capítulo, que precede o final caótico e selvagem, expõe uma crítica a todo ideal utópico. O principal assunto do capítulo é o debate entre Pitum e as monjas sobre a prática daquela eutanásia compulsória para os velhos, na "utopia" brasileira, citada acima (item 3.1.5). Quando se tornam improdutivos e o mal da velhice começa a afligi-los, os velhos se matam num ritual festivo. O título do capítulo é "Felicidade Senil", o mesmo nome da lei que prescreve a eutanásia. Se considerarmos os propósitos de uma utopia tradicional, rapidamente percebemos o equívoco. Um modelo utópico deveria promover uma "senilidade feliz". Na inversão da expressão darcyana, entre substantivo e adjetivo, a senilidade é traço da felicidade idealizada. Aqui, é o ideal de felicidade que se mostra equivocado e senil.

Desse modo, a *Utopia selvagem* termina por onde começa toda utopia tradicional. Enquanto esta normalmente inicia com a exposição dos males do mundo que precisa ser corrigido, a narrativa de Darcy Ribeiro encerra denunciando os males no próprio modelo utópico, para, em seguida, propor o fim de todo propósito modelador e regulador da experiência humana.

### *3.1.10 A desrazão do espaço racionalizado*

Toda utopia suporta-se sobre uma arquitetura urbana e uma geometrização do espaço. Na narrativa utópica, o deslocamento das personagens deve ocorrer não apenas entre o espaço real e ideal, mas no interior da própria utopia, para que esta se faça conhecida. É que o espaço utópico é uma ordem geométrica de porções dispostas funcionalmente na estrutura da sociedade perfeita. O programa utópico precisa de um lugar sobre o qual organizar-se e a arquitetura é a dinâmica organizacional da própria narrativa:

> *La figure géométrique fige les formes et délimite sans équivoque un monde à part, car la cité utopique se replie sur elle-même, souvent sans contact avec l'extérieur pour éviter la corruption. Fondés dans le même esprit, la plupart des centres utopiques se ressemblent, décrits selon un plan invariable : rues tracées au cordeau, ordre impeccable, fontaines, espaces verts, édifices publics colossaux. Rien n'est chaotique ni abandonné au hasard, mais réglé et prévu, puisque l'urbanisme et l'architecture sont censés refléter l'état moral de la cité. C'est l'univers de la rationalité heureuse, les formes carrées, rondes ou hexagonales et les lignes droites sont les signes visibles de l'ordre rationnel manifesté aussi dans la gestion de la cité et l'homme s'y fait par excellence zoon politikon, animal politique, à jamais extrait de l'ordre naturel.*
> *C'est pourquoi, vers quelque époque que l'on se tourne, se retrouve l'obsession d'une mathématisation spatiale qui traduit le refus de se soumettre à la nature et la volonté d'organiser le réel selon la raison.* (TROUSSON, 2004, p. 42)

Nada, no espaço utópico, está fora do lugar, mas obedece a um plano. Trata-se da materialização de uma ideia, que, ao tomar forma real, ocupa e ordena sua própria geografia:

> *Les cités utopiques représentent invariablement un progrès cnsidérable sur les cités existantes. Toutes sont propres, débarrassées des immondices, aérées, salubres, littéralement aseptisées – la propreté matérielle étant la représentation visible d'une morale immaculée. C'est au point que le lecteur a le sentiment de relire sans cesse le même chapitre dans un ordre presque immuable [...]. Rien n'est abandonné, cela va sans dire, à l'initiative ou au caprice individuels. Le plan sort tout armé du cerveau du Législateur, foudateur de l'Utopie.* (TROUSSON, 2004, p. 43)

Este é outro traço de parentesco entre burguesia e pensamento utópico, pois, em toda utopia, o espaço é racionalizado, organizado, hierarquizado, de maneira a atender às necessidades das exigências do modelo ideal:

> *La géometrisation de l'espace n'est pas innocente: en imposant au monde la rationalité humaine, elle organise en système un urbanisme qui conditionnera le mode de vie. Architecture et construction utopique sont ainsi liées dès le début de l'histoire de l'utopie. Cet urbanisme suit les ordres de l'intelligence, domine le milieu originel, l'aménage et l'adapte aux besoins selon la logique. L'homme crée désormais son habitat et l'organise systématiquement et à sa guise.* (TROUSSON, 2004, p. 37)

A utopia se edifica sobre um mundo humanizado. Surge, aliás, para responder às injunções da vida em sociedade, peculiar à organização humana e à cultura. Por isso, a utopia é um mundo social, não um mundo natural. Ela existe para corrigir o Mal, por meio da razão.

Aplicando, à *Utopia selvagem*, teses defendidas pelo autor em *O processo civilizatório*, Almeida (2008, p. 172) afirma que "uma das características apontadas por Darcy Ribeiro em seu ensaio com relação às sociedades futuras será a superação da diferença entre cidade e campo, com o desenvolvimento tecnológico das estruturas agrícolas". Entretanto, esta tese não se parece manter sem críticas, no enredo de sua ficção, espaço que o autor aproveita, para nele colocar em crise até suas próprias convicções.

Se os Galibis representam, na narrativa, um ideal reverso da ordem utópica, a descrição do mundo civilizado, pelas monjas, corrobora a aposta no mundo selvagem, ou seja, no espaço da *selva* como contraponto necessário aos males da vida social civilizada. A descrição é risível:

> As conversas com os índios sobre a Civilização são enredadas, longas. Pra explicar como é uma cidade as monjas levam horas. Primeiro comparam, dizendo que são formigueiros de gente. Enormes formigueiros com muita

> formiga-gente andando daqui prali, dali praqui. Explicam, depois, que esse formigueiro fica num descampado, sem nenhuma árvore, mas com muitos caminhos paralelos e cruzados, com casas dos dois lados. Casas quase sempre amontoadas umas sobre as outras, subindo pro céu. [...] Elas enchem os selvagens é de detalhes inúteis sobre telhados de telha, chãos empedrados de pedra, lisas paredes pintadas, janelas de vidro, torneira d'água, luz elétrica, WC e fogão a gás. Até dos telefones dão notícia a eles. [...] Não confessam é que lá também tudo se compra na feira e custa dinheiro que é difícil de ganhar. Não há dúvida é de que elas se esforçam demais. (RIBEIRO, 1982, p. 98-99)

A cidade, portanto, cara ao modelo utópico, aqui é ironizada no relato das monjas. A crítica torna-se mais incisiva no modelo utópico de Próspero, que mantém seu mundo ideal com o auxílio da alta tecnologia: "A regência material do poder – operação técnica altissimamente complicada numa civilização avançadíssima como a Utopia –, requerendo total impessoalidade, está nas sábias *mãos computacionais* de Próspero" (RIBEIRO, 1982, p. 152, grifo nosso). Os principais apetrechos tecnológicos de Próspero, para realizar sua utopia, são o Televisor Ecumênico (TVE) e o Canal Fidibeque (CF). O primeiro "dá acesso imediato a qualquer programa, filme, livro, curso ou informe que o utopiano deseje ou que lhe seja receitado". O outro "possibilita comunicação audiovisual direta com Próspero, seja para receber, seja para transmitir informações, opiniões, votos, opções, aulas, instruções e ordens". Mas o narrador acrescenta que "serve, também, para solitários jogos orgásmicos" (RIBEIRO, 1982, p. 152-154), irozinando, uma vez mais, o uso tecnológico nas utopias e, certamente, referindo-se, indiretamente, aos ideais utópicos nacionais, uma vez que as siglas dos aparelhos obrigam a associá-los a siglas correntes no cotidiano de todo brasileiro: as emissoras educativas estatais (TVE's) e à constituição federal (CF), as primeiras, fornecedoras da programação oficial do governo, especialmente nos tempos ditatoriais em que o livro de Darcy Ribeiro foi publicado; a segunda, maior canal de acesso do cidadão à ordem nacional, que pode reverter, na maior parte das vezes, em útil instrumento masturbatório, mas também pode servir ao governo, quando os súditos não o querem ouvir:

> O CF serve, ainda, para chamar a atenção do utopiano para algum *tópico que interesse especialmente a Próspero*, o que ele faz com apelo a recursos sônicos e eletrônicos. Os primeiros são vibradores que tanto propiciam música inebriante ou de ritmo selvagem como funcionam de buzina ensurdecedora, acionada para pedir a atenção do utopiano. Os segundos, só utilizados eventualmente quando se torna indispensável uma ação convicente, consistem de descargas elétricas de intensidade regulável. Estas vão das cosquinhas agradabilíssimas até as cargas de poraquê das cadeiras-do-dragão. *Através deste instrumental* é que, na Utopia, se garante a conscrição *espontânea e alegre* de toda a cidadania, tanto para o convívio ameno com seus semelhantes, como para o bom cumprimento dos deveres na esfera do trabalho, da produção e da educação. (RIBEIRO, 1982, p. 154, grifos nossos)

Nos segmentos grifados, revela-se com maior força a ironia do narrador. Se o canal é de "fidibeque", aportuguesamento do inglês *feedback*, ele deve servir como canal de *voz para o cidadão*, e espera-se que este seja o emissor e a mensagem veicule seus desejos, vontades, pedidos e sugestões. Ao contrário, o aparelho serve, mais uma vez, para atender aos interesses do ditador Próspero. Por outro lado, difícil é imaginar a alegria e espontaneidade da resposta a um choque de cerca de 400 volts, média de intensidade da descarga elétrica de um poraquê, o peixe-elétrico amazônico.

Pelo exposto, vemos como, na *Utopia selvagem*, o urbanismo e a tecnologia social, típicos dos modelos utópicos, são submetidos à crítica ficcional. A cidade e seus aparatos arquitetônicos e tecnológicos de controle social são ironizados e apresentados como mecanismos para servir a interesses ditatoriais e totalitários, mostrando que a razão também tem seus momentos de louca da casa.

### *3.1.11 Uma viagem e muitos encontros*

Parafraseando Bronislaw Baczko, afirma Trousson (2005, p. 128): "A viagem utópica foi durante muito tempo a forma privilegiada do pensamento utópico", de maneira a alguns críticos, como Vita Fortunati (comentado, aqui, por Trousson), apontarem a viagem no tempo ou no espaço como princípio constante a todas as utopias:

> Simbolicamente, a viagem representaria o abandono dos antigos valores, seguido da descoberta e da aquisição de valores novos. Aventura heroica e itinerário espiritual, ela permite ao viajante criar um ponto de vista de fora, encarnar valores que serão postos em discussão e é a sua presença, enfim, que cria a possibilidade da descoberta e do diálogo. (TROUSSON, 2005, p. 131)

Os episódios da viagem têm função de ordenar, "como mostrou P. Ronzeaud [...], uma série de etapas na descoberta da alteridade radical" (TROUSSON, 2005, p. 131). Desse modo, a viagem serve para revelar, aos olhos de uma cultura, as peculiaridades de um grupo humano estranho.

Tadeu Tomaz da Silva, em artigo sobre a Identidade, também aponta essa qualidade da viagem. Segundo ele, todos os movimentos que "conspiram para complicar e subverter a identidade" são "metáforas" da viagem e do deslocamento, como a diáspora, o cruzamento de fronteiras e o nomadismo, a que aludem também as "metáforas da hibridização, da miscigenação, do sincretismo e do travestismo" (SILVA, 2000, p. 86). Prossegue o autor:

> É a viagem, em geral, que é tomada como metáfora do caráter necessariamente móvel da identidade. Embora menos traumática que a diáspora ou a migração forçada, a viagem obriga quem viaja a sentir-se "estrangeiro", posicionando-o, ainda que temporariamente, como o "outro". A viagem proporciona a experiência do "não sentir-se em casa" que, na perspectiva da teoria cultural contemporânea, caracteriza, na verdade, toda identidade cultural. Na viagem, podemos experimentar, ainda que de forma limitada, as delícias – e as inseguranças – da instabilidade e da precariedade da identidade. (SILVA, 2000, p. 88)

No caso da utopia, a Identidade da testemunha se afirma pelo espanto diante das maravilhas do mundo novo. É preciso que o viajante mantenha, por alto, essa Identidade, para que o espaço estrangeiro revele-se em toda sua novidade.

Na narrativa mais rigorosamente "heroica", a Identidade é também mais marcada e implica em uma função actancial de vontade, aquela "Força Temática" de Souriau: a personagem, aqui, é o agente desta força e sofrerá, portanto, diante da cultura estranha, a desestabilização provocada pelo choque com o Outro. É o que ocorre, como vimos, com o herói da *Utopia selvagem*. Por isso, se podemos afirmar que, na evolução do espaço narrativo, a utopia darcyana mantém-se um pouco menos deslocada da tradição, mesmo aqui, contudo, ela não é absolutamente fiel aos moldes típicos da narrativa utópica.

Na *Utopia selvagem*, a viagem, como função de uma jornada "heroica", torna-se um motivo para o entrecruzamento das formas do que Bakhtin classificou como romance de viagem e romance de provas. No romance de viagem, o herói "é um ponto móvel no espaço", cujos deslocamentos "possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade (países, cidades, etnias, grupos sociais, condições específicas de vida)" (BAKHTIN, p. 223); portanto, a rigor, toda narrativa utópica é um romance de viagem, uma vez que pretende justamente apresentar um modelo de organização social distante geograficamente do espaço conhecido, por meio do relato ficcional. Por isso, este novo universo é apresentado como estranho e imóvel:

> O grupo social, a etnia, o país, os costumes são registrados num espírito "exótico", ou seja, as distinções e os contrastes, a alteridade, são objeto de uma percepção bruta. [...] A imagem do homem [...] é inteiramente estática, como é estático o mundo que o rodeia. Esse tipo de romance ignora o devir, a evolução do homem. E mesmo quando a situação do homem se modifica [...], ele mesmo continua inalterado. (BAKHTIN, 2000, p. 225)

Já vimos, entretanto, que as personagens de *Utopia selvagem* não estão acomodadas em seus mundos. Hesitantes entre a sociedade que habitam e a que trazem no imaginário, põem-se continuamente em conflito, sofrem as ações do meio e reagem a elas, não apenas se

espantando com o exótico, como é próprio do narrador e da personagem do romance de viagem ou da narrativa utópica, mas desenvolvendo uma jornada de embate, em que vão lutando contra as forças que se lhes opõem ou a elas se adaptando, às custas de transformações da personalidade ou dos costumes. Por isso, na narrativa de Darcy Ribeiro, o romance de viagens constitui também ocasião para a provação do herói. O romance de provas, que é uma variante narrativa "herdeira da iniciação" presente nos ritos de passagem (MELETÍSNKI, 2002, p. 58), segundo Bakhtin,

> é construído como uma serie de provas às quais o protagonista é submetido. Serão postas à prova: sua lealdade, suas virtudes, suas façanhas, sua magnanimidade, sua santidade, etc. [...] Nos romances deste tipo, o mundo é apenas o teatro das lutas e das provas do herói. Os acontecimentos, as peripécias são a pedra de toque do herói; este é sempre dado como uma imagem concluída, e possui desde o início suas qualidades que, ao longo de todo o romance, só são verificadas e postas à prova. (BAKHTIN, 2000, p. 225)

Bakhtin divide este tipo em subgêneros, dos quais, o romance barroco seria "a variante mais pura", que evolui em duas direções distintas: o romance sentimental patético-psicológico, na linha de Richardson e Rousseau, e o romance heroico de aventuras (BAKHTIN, 2000, p. 227-228), forma narrativa que, segundo Muniz Sodré, "busca identificar o sujeito através da *conquista de um espaço*" (SODRÉ, 1988, p. 41, grifo do autor). Por isso, o gênero se caracteriza pelo "desdobramento acidentado de uma ação na terra, no mar, ou no ar. O espaço é o lugar do sempre possível, é a abertura para um imaginário sem fronteiras" (SODRÉ, 1988, p. 41). Nele, um herói "é tentado pelo apelo do espaço, por mares, florestas ou vales, em busca de algo que lhe escapa" (SODRÉ, 1988, p. 41). Por isso, "o enredo, no romance de provas, é sempre construído sobre um desvio em relação ao curso normal da vida dos heróis, sobre acontecimentos excepcionais e situações tais que não existem na biografia típica, normal e habitual dos homens. [...] Os acontecimentos [...] são inesperados, inéditos, extraordinários" (BAKHTIN, 2000, p. 228).

Na *Utopia selvagem*, o evento abrupto e misterioso já se anuncia no trânsito para o espaço da aventura. No segundo capítulo ("Sururucagem"), que sucede a descrição da estada de Pitum entre as Icamiabas, o narrador introduz uma analepse para retomar o início da aventura, quando uma "cortina branca" de chuva envolve o exército e os soldados caem mortos pelas flechas das mulheres guerreiras (RIBEIRO, 1982, p. 23). O evento pitoresco marca a passagem entre mundos e o limiar entre o lugar da *ventura* e o da *aventura*.

Depois de passar um tempo com as amazonas, Pitum é atirado para fora da aldeia e capturado pelos Galibis. A sequência de peripécias de Pitum, aliada agora às das monjas, prossegue numa sucessão de provas que vão, aos poucos, provocando ou modificando o caráter e as forças das personagens. Daí Bakhtin definir o tempo, neste tipo de romance, como o "das aventuras em série", ao qual "falta a localização histórica", mas que demonstra elaboração no tempo psicológico, "dotado de percepção subjetiva e de duração (na representação do perigo, da espera cansativa, da paixão inextinguível)" (BAKHTIN, 2000, p. 229). Aqui, o romance de provas novamente se distancia da narrativa utópica, que se situa mais precisamente no tempo e no espaço, para assegurar credibilidade ao mundo ideal: *"Most utopias are located in time and space to provide verisimilitude, to make our suspension of disbelief more willing. [...] Later utopias were placed in the future but with a defined pas that led to that future"* (SARGENT, 2005, p. 157).

O narrador da *Utopia selvagem* situa o tempo diegético num momento em que ocorre uma "guerra permanente" entre o Exército Brasileiro e a Guiana, no "norte do Amazonas" (RIBEIRO, 1982, p. 23). Como o texto ancora o espaço no Brasil real e não há registro de evento de tal porte nos anais históricos brasileiros, a referência temporal só pode ser situada no tempo futuro, o que marca a narrativa também com traços dos relatos futuristas, como a ficção científica e a ficção política. Quanto às categorias temporais, o narrador alterna, no discurso direto do herói, tempos perfectivos com imperfectivos, conforme o herói esteja no presente do enunciado ou no presente da enunciação, em que ele utiliza o tempo da memória em depoimentos que confirmam e auxiliam a narração em terceira pessoa:

> Estava atordoado e peado. Não com cordas de couro, nem de embira; mas com alguma droga paralisadora que elas *lhe* deram. [...]
> – *Eu* tudo *via* e *entendia*, mas não me *mexia*. [...]
> Tudo era tão louco e alucinante que Pitum concluiu apressado:
> – Morri. Estou no Inferno. (RIBEIRO, 1982, p. 24, grifos nossos)

Destacamos, no excerto, alguns índices dêiticos, para facilitar a identificação das vozes e dos tempos. No primeiro e no terceiro parágrafos, notamos a fala do narrador heterodiegético, referindo a história de Pitum. No segundo parágrafo, o narrador introduz uma fala de Pitum, na qual os verbos imperfectivos denotam a memória da personagem sobre fatos passados, em que sua voz se posiciona ao lado da voz narrativa, como se proferisse um depoimento de apoio a esta. No último parágrafo, ele retorna ao lugar do sofrimento, como paciente das ações narradas. Com estes procedimentos vocais e temporais, Pitum ora se submete à voz do narrador, ora se torna agente reflexivo da jornada vivida: "Repenso isso

todo dia, toda hora, forçando a memória", diz, adiante. "Quem sabe se essas recordações mantêm meu siso nos gonzos? Sem isto perco o juízo: acabo achando que nasci mesmo pra prenhar índia" (RIBEIRO, 1982, p. 43). Recordar torna-se, para o herói, instrumento de manutenção da Identidade no espaço exótico do Outro.

A viagem de Pitum, por outro lado, rememora outras viagens, muitas delas históricas. O tenente Carvalhal estava, como os antigos exploradores do continente, à procura do Eldorado. José Paulo Paes, num estudo sobre o romance de aventuras, nota que "o contato do colonizador branco com outras culturas é tematizado com frequência nesse tipo de ficção" (PAES, 1987, p. 74). É assim que, depois da chegada de Pitum na aldeia Galibi, conclui o narrador: "Assim começaram ou continuaram as surpresas e as confusões em que foram se metendo os *três representantes da cristandade e da civilização* no meio da indianidade" (RIBEIRO, 1982, p. 86, grifo nosso).

Entretanto, é preciso recordar, para melhor entender a ficção de Darcy Ribeiro, a diferença, estabelecida por Bakhtin, entre o romance de provas, do qual se origina o romance de aventuras, e o romance de viagem, tipo do qual se aproximaria a narrativa utópica: "Diferentemente do romance de viagem", explica o autor, "o romance de provas se concentra no herói. O mundo que o rodeia, e as personagens secundárias, na maioria dos casos, servem de pano de fundo, de cenário", num espaço "desprovido de autonomia e historicidade" (BAKHTIN, 2000, p. 229-230). Desse modo, no romance de provas,

> o exotismo geográfico prevalece sobre o exotismo social. Os costumes, que ocupavam um grande lugar no romance de viagem, estão quase ausentes do romance de provas [...]. Entre o herói e o mundo não existe interação verdadeira: o mundo é impotente para modificar o herói e restringe-se a pô-lo à prova, e o herói por sua vez não atua sobre o mundo, não lhe muda a face, ocupado como está em aguentar as provas, em afastar seus inimigos, etc. [...] No romance de provas, não existe o problema da interação entre o sujeito e o objeto, entre o homem e o mundo. Daí o caráter estéril e improdutivo do heroísmo nesse tipo de romance. (BAKHTIN, 2000, p. 230)

Daí não podermos classificar o romance de Darcy Ribeiro em apenas um dos tipos bakhtinianos. Ao mesmo tempo, romance de viagem, de provas e de educação, a *Utopia selvagem* constitui uma forma heterogênea e complexa de narrativa e atravessa a fronteira dos gêneros para fundar seu discurso de Alteridade.

### *3.1.12 Os muitos níveis da utopia*

Na utopia, pela viagem, se realiza o trânsito entre realidade e idealidade. A utopia se apresenta "como metageográfica e meta-histórica; deve sair tanto fora da geografia quanto da História" (FIRPO, 2005, p. 230). Luigi Firpo lembra que, se não houvesse uma evasão geográfica, "em um mundo conhecido surgiria instantaneamente o desmentido" da utopia (FIRPO, 2005, p. 231). Desse modo, "vai-se para fora da geografia para poder-se sair da História. É necessário que seja um lugar que ninguém nunca tenha visto, não apenas para evitar o desmentido, mas para fugir ao confronto" (FIRPO, 2005, p. 232).

A realização da utopia no espaço "real", por outro lado, sempre é prevista para um tempo futuro. Para Firpo (2005, p. 228), a característica mais importante para definir uma utopia é uma "lúcida consciência do seu caráter prematuro". A utopia, diz o autor, "é historicamente uma mensagem na garrafa, a mensagem de um náufrago". O utopista é, na verdade, um realista, sabe que sua mensagem não será aceita por seus contemporâneos (FIRPO, 2005, p. 229). "Esta é a motivação pela qual alguém se põe a escrever um texto utópico, e não, ao invés, um programa, uma proclamação às multidões, o manual de uma revolução, em suma, uma das tantas expressões e formulações simplesmente literárias que acompanham ou materializam uma ação política" (FIRPO, 2005, p. 230). É, aliás, o tempo um dos critérios de distinção entre a utopia como gênero narrativo e o utopismo: o utopismo só existe como ideal futuro e não apresenta concretização presente; a utopia, por sua vez, existe como sociedade presente ficcionalmente, mas apontando para um futuro possível diante da realidade compartilhada por autor e leitor.

Em *Utopia selvagem*, pelo protagonista, Pitum, quando já é Orelhão, entre os Galibis e as monjas, fala uma voz consciente desta passagem entre mundos, na constituição utópica: "– O que nós loucos somos é isto: testemunhas do impossível. O tempo é muitos tempos simultâneos. Impossíveis. O espaço também. Quem atravessou a cortina branca sabe. Todo impossível é possível em algum lugar. Até demais" (RIBEIRO, 1982, p. 102). A cortina branca de chuva separou dois mundos, que, contudo, convivem num mesmo território. Todavia, as fronteiras criadas pela zona de transição são bem mais complexas, em Darcy Ribeiro, do que a polarização linear e binária entre real e ideal. A transição entre mundos cria uma geografia pluriespacial, em que diversos conceitos e modelos utópicos dialogam. Se Orelhão define o lugar da utopia como geografia de "loucos" e "testemunhas do impossível", o "demais" que conclui sua fala parece revelar a diversidade de olhares e lugares necessária para se constituir um modelo realmente utópico, onde o Mesmo e o Outro pudessem harmonizar-se sem hegemonias discursivas.

Nesse sentido, é possível identificar, pelo menos, cinco níveis de configuração utópica, no espaço elaborado pela narração da *Utopia selvagem*: 1) o espaço físico atrás da cortina de chuva, mundo das Amazonas e dos Galibis; 2) o espaço psicológico dos "Brasis" idealizados por Pitum e pelas monjas; 3) o espaço textual da utopia programada por Próspero; 4) o espaço mágico da ilha flutuante, no final da narrativa; e 5) o espaço discursivo da própria ficção, que parece propor sua utopia na convergência "selvagem" de todos os olhares elaborados pela narração.

Já mostramos como, na aldeia Galibi, Pitum e as monjas inventam, cada um, o seu Brasil, imaginando, para si e para o outro, um modelo ético de nação brasileira. Também vimos, na jornada heroica do tenente, a ambiguidade do modelo utópico das Amazonas, onde a felicidade cotidiana do prazer sexual vinha imersa no perigo do canibalismo e no incômodo da escravidão. Ambos os espaços relativizam a idealidade utópica, mostrando a fragilidade do modelo.

O principal modelo utópico exposto na *Utopia selvagem*, por sua manifestação explícita, é a utopia documentada de Próspero. Esta é a única com registro textual, o que a aproxima diretamente da tradição utópica, proximidade intensificada pelo detalhamento racionalista de sua estrutura e pela própria nomeação que o narrador lhe confere, chamando-lhe "Utopia" e aos seus moradores, de "utopianos". Entretanto, esta Utopia não existe num lugar fictício: é a descrição de um país "real", berço do narrador e de seus primeiros leitores – o Brasil, quase como o aprendemos a conhecer na segunda metade do século XX e ainda o vemos nesses primeiros anos do século XXI. Desse modo, o que, para cumprir a tradição do gênero, deveria ocupar o lugar da referência real, ou seja, o país cuja reforma se pretenderia com a proposta utópica, aparece, na verdade, já reformado por uma utopia. Esta é que aparece como práxis horrível de um sonho demente. Frustrada, escravizante e escatológica.

Diante disso, a verdadeira evasão da *Utopia selvagem* ocorreria apenas no final da narrativa, com a subida aos céus da aldeia Galibi, quando "todos os elementos destacados formam a imagem da aldeia e/ou as ações que nela ocorrem, transformando-se em uma ilha que se desprende da terra e vai aos céus como em um sonho" (SOUZA-RICARDO, 2008, p. 8).

Darcy Ribeiro afirmou que o último capítulo da obra foi escrito para Glauber Rocha filmar (SOUZA-RICARDO, 2008, p. 1), e a narração quase cinematográfica busca conferir ao momento um cenário de glória apoteótica:

> Essa imagem da tribo, tornando-se ilha, é apresentada aqui por seu caráter de desenvolvimento espacial, como se o narrador estivesse filmando a cena. A

> aldeia dos índios Galibis torna-se uma ilha que "sobe" aos céus, como um plano onde a câmera mostra a ilha se desprendendo do chão e subindo. Esse trecho narrativo é produzido visualmente através da montagem de signos que se concentram na imagem da decolagem da aldeia assim como os seus efeitos e as ações que acontecem nesse momento organizados temporalmente. Ela é uma cena montada pelo narrador de modo saturado. (SOUZA-RICARDO, 2008, p. 7)

O movimento conferido ao espaço final parece outro elemento a confirmar o dinamismo do modelo verdadeiramente utópico,

> através dos verbos "levantar", "correr", "subir", "bater" e até mesmo "entontecer", que constroem um tempo narrativo nesse deslocamento pelo espaço descrito. Os períodos são curtos. Conclui-se que as imagens, como essa do voo da ilha, são formadas na agregação de signos que suscitam a visualidade cinematográfica pela técnica de montagem e pelas escolhas de significantes verbais específicos na narrativa de Darcy Ribeiro. (SOUZA-RICARDO, 2008, p. 7)

Esta saturação pelo excesso de imagens coroa o modelo utópico darcyano: movimento, pluralismo e fluidez. A utopia só pode ser edificada no lugar informe e selvagem do Outro.

### *3.1.13 A utopia de um Brasil potencial*

Notamos, em outra parte, que a narrativa utópica recusa o herói romanesco. Trousson afirma ainda que, no texto utópico,

> o romanesco só se desdobra nas passagens que precedem ou seguem imediatamente a utopia propriamente dita. Nada surpreendente, já que, por natureza, a utopia subordina a narração à descrição, portanto nega o romance concebido como *história*, ou seja, uma seqüência de acontecimentos encadeados no tempo e segundo um princípio de causalidade [...]. Seu princípio estrutural é a adição de elementos demonstrativos, o mosaico, não o encadeamento significativo. Universo da harmonia, ela ignora a contestação e a dissidência: nela o romanesco só pode ser, portanto, elementar, descritivo, de uma identidade ontológica dos seres e das instituições. A estrutura propriamente romanesca só mudará a partir da emergência da antiutopia moderna, em que se infiltra enfim uma visão individualista e contestadora ausente da utopia clássica. Com a oposição fundamental entre o herói e o mundo se reconstituem enfim os componentes primeiros do romance: ação, intriga, peripécias, tensão, desenlace de uma história. (TROUSSON, 2005, p. 132-133)

Dessa maneira, a narração em seu estado mais puro, de ações encadeadas numa trama, de tensão e conflito entre personagens e ambiente, está de certa forma reduzida no enredo

utópico, onde predomina o discurso descritivo. Não só é preciso apresentar a sociedade ideal, mas é fundamental apresentá-la em detalhes:

> O realismo da informação é um elemento fundamental do utopismo, porque é aquilo que assegura credibilidade enquanto, aos olhos de um leitor não particularmente astuto, dissocia o discurso político-utópico do puro e simples romance de aventura. A minúcia das descrições é um fator decisivo em vista da credibilidade. (FIRPO, 2005, p. 231)

Na *Utopia selvagem*, as descrições referem-se ao próprio território nacional, que se quer valorizar como espaço de construção de utopias. A narrativa parece encaminhar-se na exposição das qualidades do Brasil como terra "modelável":

> Permita-me o leitor outra intromissão. Agora, para valorizar a seus olhos a escala de valores que se depreende do texto. Na medida dela, o Brasil resplandece com nova grandeza. Em lugar das alegadas vantagens meramente físicas de maior do mundo em limitadas coisas – território descomunal (8,5 milhões $km^2$), imensa tonelagem humana (5 bilhões Kg/carne), vastíssima latinidade oral (120 milhões falantes) –, doravante vai ressaltar uma grandeza de ordem superior, totalmente insuspeitada: a antiguidade e a vetustez de nossa Pátria que seria, vemos afinal, o mais velho dos países de que se tem notícia. (RIBEIRO, 1982, p. 48)

O narrador heterodiegético, que narra uma história outra, que não a sua, preenche, contudo, interstícios da jornada do herói com "intromissões", como a citada. Neste caso, como narrador intradiegético, afirma-se também habitante do país exaltado – "nossa Pátria" –, o que remete a referência para um espaço extratextual, o do Brasil "real", território co-habitado por autor e leitores. A utopia descrita não é, pois, apenas um modelo proposto textualmente, como o de Próspero, mas uma potencialidade situada no espaço virgem de um Brasil real convertido em narrativa. Ao contrário das narrativas utópicas tradicionais, não são as qualidades do modelo que são exaltadas, mas as do ambiente ancorado no real, as virtudes de um país que *existe*, mas está por se fazer. Nesse sentido, o cuidado do narrador, de preservar a castidade do espaço selvagem e não fixar discursos hegemônicos, leva-o a proteger o texto com laivos de ironia, como as referências intertextuais ao registro oficial do hino nacional brasileiro, em que "resplandece com nova grandeza" ecoa os versos "a imagem do cruzeiro *resplandece* [...] e o teu futuro espelha essa *grandeza*", estes, também, índices de que a utopia descrita é a já conhecida pátria brasileira.

Nesta descrição do Brasil "real", o narrador da *Utopia selvagem* se aproxima da atividade dos cronistas e com eles dialoga, seja parodiando seus textos, como na associação das amazonas às índias de Caminha – "Pitum fazia o impossível para ver o mulherio. As mais

delas bonitas, todas limpas de pele. Formosas, com suas vergonhas tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras e com tanta inocência descoberta que nisso não havia vergonha alguma. Estranhou demais as vergonhas despidas, barbeadas" (RIBEIRO, 1982, p. 24); seja lembrando as obras e seus autores, como numa alusão a Hans Staden – "O leitor talvez tenha lido o livro que uma vez li de confissões de um alemão que viveu prisioneiro dos índios antigos do Brasil" (RIBEIRO, 1982, p. 27); seja, finalmente, tomando-os como testemunhos de suas próprias descrições – "Quem duvidar disto que confira as seguintes provas. O sóbrio Gabriel Soares [...]. O doce Anchieta [...]. O corsário inglês Raleigh [...] Até Aubrey e Conan Doyle" (RIBEIRO, 1982, p. 56).

Na maior parte das vezes, contudo, o diálogo com outras obras e autores se dá para desautorizar o pensamento utópico, criticá-lo, redimensioná-lo e fazer da narrativa utópica moderna o lugar do debate científico e filosófico contínuo, mais do que a oportunidade da defesa de uma tese sociológica.

### *3.1.14 A razão sucumbe ao jogo*

Não são apenas as descrições que desviam o gênero utópico do estilo narrativo a rigor. Predominam também, no texto utópico, as digressões dissertativas para comentar as razões das instituições modelares da cidade utópica, responder às provocações e às dúvidas dos interlocutores, pregar as soluções para os problemas que impedem o bom andamento social. Como nota Trousson (2004, p. 48), *"dans l'ensemble, l'utopie, projet de société complexe, s'attarde avant tout sur les questions politiques et socioéconomiques"*. Elaborada para servir de modelo científico ao desejo de uma sociedade racionalmente organizada, a narrativa utópica constitui uma "ficção científica" sociológica, onde aquilo que, no tempo e no espaço de autor e leitor, existe como conceito abstrato e doutrina teórica realiza-se ficcionalmente. Desprovida de uma ontologia física, essa sociedade precisa ser explicada nos limites epistemológicos em que se inscrevem autor e leitor. Discursos de Ciência Social e Filosofia preenchem suas páginas, como os de Física ou Genética percorrem as da moderna ficção científica.

Este hibridismo discursivo, entre ensaio e ficção, já está anunciado no subtítulo do livro de Darcy Ribeiro: "Saudades da inocência perdida: uma fábula". Almeida (2008, p. 141) nota: "A fábula se alimenta da mestiçagem, e é desse gênero narrativo que Darcy Ribeiro vai se apropriar para escrever seu romance." De um lado, o enredo heroico de Pitum; do outro, as intervenções reflexivas do narrador, que "vai apresentando hipóteses em sua parte ensaística,

demonstrando a veracidade dos relatos do tenente Carvalhal" (ALMEIDA, 2008, p. 160). A autora conclui, por isso, que, nesta obra, "o hibridismo contamina o próprio texto, pois vemos a reunião da ficção de *Utopia selvagem* com o ensaísmo de *O processo civilizatório*" (ALMEIDA, 2008, p. 174).

Mas a mestiçagem não se verifica apenas no cruzamento de gêneros discursivos. Também o ciclo ensaístico se elabora a partir de uma conversa parodística com autores renomados, que, transformados em figuras ficcionais pela sua introdução no discurso da fábula, permitem ao narrador que os trate com humor e irreverência, de modo que as digressões se transformem em divertidos jogos com a História, a Filosofia e as Ciências. Dos registros sobre as guerreiras Amazonas, diz o narrador:

> Também se vê [...] como são duvidosas as verdades que transluzem das fontes brasílicas de observadores diretos e de relatores de segunda mão. Refiro-me aos testemunhos de Carvajal de Orelhana, Acunha de Condamíni e do ante-santo Manuel da Nóbrega. O que se lê, neles todos, a meu ver, é sempre a mesma história.
> [...]
> Outro testemunho, este verdadeiramente nefando e até difamatório da honra dos primeiros brasileiros – ou brasileiras –, é inteira e totalmente negado pelo relato do tenente. Refiro-me à nossa primeira História. A que um certo PM Gandavo [...] fez imprimir em livros nos idos de 1576 com imprimatur da Santa Inquisição e louvações de seu amigo Camões. (RIBEIRO, 1982, p. 21)

Os relatos canônicos são desautorizados, ora pela pessoa do narrador – "a meu ver" –, ora pela personagem – "relato do tenente" –, ora pela ironia do discurso, que desloca o *status* de personagens históricas, como no "PM Gandavo", em que o autor aproveita o segundo sentido das siglas de Pero Magalhães para marcar o cronista com o estigma de agente de policiamento. As intervenções judicativas do narrador apoiam-se, como se vê, na valorização do depoimento ficcional, pelo relato de Pitum, que contesta a verdade do discurso histórico. Tudo, então, narrativa e ensaio, assume o mesmo nível discursivo, contaminando até mesmo os discursos extratextuais com seu relativismo demolidor.

No segundo capítulo ("Sururucagem"), quando vai descrever a atividade canibal, o narrador chama criticamente a tradição histórica do conceito, começando seu inventário justamente pela *Utopia*, de Thomas More, que ele chama "Tomaz, o enforcado", e aludindo, em seguida, a autores célebres, que o texto não nomeia, mas evoca: o "Ensaio" de 1580 (Montaigne); "em 1612 um enredo tempestuoso" (*A tempestade*, de Shakespeare), em que a fala da personagem Calibã é acusada, pelo narrador, de "pronúncia espúria"; "em 1754 o moço paradoxal de Genebra", que "intoxicado" pelas leituras precedentes, "cai na subversão, proclama a bondade inata dos selvagens" (Rousseau); "um século depois um reacionário

anticlerical" (Renan); e o "cisplatino leitor de Renan" (José Enrique Rodó) (RIBEIRO, 1982, p. 31-32). Enfileirando os ocidentais que teorizaram a América e o selvagem numa fábula, o narrador pode, livremente, fazer seus comentários, utilizando o testemunho de Pitum, que *viveu* na floresta, *viu* o selvagem e pode, portanto, comprovar a fraude do discurso europeu sobre o Brasil.

O jogo entre a história e a ficção, com esta afirmando sua verdade fabular e assim, ironicamente, se autorizando a desautorização da verdade exata daquela, inverte divertidamente os polos do paradigma ocidental para o julgamento de falso e verdadeiro. De modo que, se personagens historicamente proponentes de modelos utópicos podem ser convertidas em personagens de ficção, pode também, simetricamente, a personagem ficcional propor seu modelo igualmente válido – porque igualmente artificioso – para a História. Com *status* de investigador fidedigno, o herói ficcional agora pode envolver a personagem histórica em seu ardil e trazer o modelo utópico para a impermeável realidade contextual:

> Efetivamente, deparando com amazonas viventes, o infeliz ex-tenente lança nova luz sobre o inolvidável achamento de Chico Buarque que, seguindo as pegadas do pai, em porfiadas perquirições nos labirintos bolorentos dos arquivos do Papa Negro em Roma, deu com um documento inédito e inaudito. [...] Chico Buarque, no aludido documento, traz à fala legiões de sabidíssimos sábios gregos, latinos, árabes e estrangeiros: Eratóstenes, Políbio, Ptolomeu, Avicena. Junta a eles multidões de santíssimos santos santificados. (RIBEIRO, 1982, p. 48-49).

Também o modelo utópico de Próspero chega às páginas do livro a partir de documentos que percorrem diversas instituições e personagens históricas:

> O narrador quer dar veracidade ao seu relato sobre a pseudo-utopia de Próspero, apesar de ter dito que seu livro não passa de uma fábula. Ele teria tido acesso a anotações de um espião da KGB, que, por sua vez, furtadas por um agente da CIA, caíram nas mãos de um comandante cubano, que as emprestou ao seu amigo Pancho Guerra que, por fim, passou tais escritos para o narrador. (ALMEIDA, 2008, p. 171)

Desse modo, as referências históricas e científicas vão contradizendo, sucessivamente, a natureza de fábula da narrativa, ao mesmo tempo em que, ao sustentá-la, contaminam-se igualmente da natureza fabular, perdendo seu caráter de verdade incontestável. Nem o próprio autor escapa à *débâcle* do edifício científico empreendida pela ironia da *Utopia selvagem*:

> As crianças e os jovens, coitados, sofrem demais com a perseguição dos maníacos que querem ensinar Biologia Molecular ou Trançado de Cadeiras de Vime. Uma sobrinha minha – conta Uxa – ficou louca. Estudava, ao mesmo

> tempo, a Ioga Implícita no Kama Sutra, Antropofagia Tupinambá, Culinária Mexicana, Tipografia Árabe e Análise Mrxista-Gramsci-Junguiana do Discurso Darcyano. (RIBEIRO, 1982, p. 115)

De fato, o modelo utópico de Próspero parece contestar um certo otimismo da produção ensaística do autor. Na conclusão de *O processo civilizatório*, Darcy Ribeiro manifesta sua confiança no que ele chama de Revolução Termonuclear, para trazer ares novos ao paradigma cultural do Ocidente. A substituição do esforço humano pela máquina, a distribuição global de novas tecnologias de energia, com o "advento da economia da abundância", e a evolução dos processos de comunicação reduziriam a divisão da sociedade em classes econômicas e favoreceriam a emancipação política das nações subdesenvolvidas. Entretanto, otimismo, em Darcy Ribeiro, nunca é sinônimo de ingenuidade cega. Na mesma conclusão, o autor alerta:

> Ante esses desafios, essas sociedades tendem a reagir com esforços obstinados a fim de evitar que a revolução tecnológica ponha em risco os interesses investidos e ameace as estruturas tradicionais de poder. Para isso condicionam a aplicação das potencialidades de multiplicação da produtividade à consolidação do regime vigente e procuram utilizar exaustivamente os novos e prodigiosos sistemas de comunicação em massa para conformar uma opinião pública submissa e disciplinada, mediante uma doutrinação que a torne incapaz de qualquer opção radical.
> Aspirações semelhantes foram sustentadas, no passado, por todas as camadas privilegiadas tornadas obsoletas. Em verdade, todas malograram, mas, no seu afã de perpetuar-se como classes dirigentes, conduziram seus povos, muitas vezes, a processos de degradação extrema, com apelo ao despotismo e ao militarismo. (RIBEIRO, 1981, p. 196-197)

No final do capítulo, o autor reproduz texto de Tocqueville, em que o historiador francês desenvolve um prognóstico funesto para as sociedades futuras: uma multidão de homens ocupados unicamente em "satisfazer os pequenos e vulgares prazeres" e "alheios ao destino de todos os demais", com "um poder imenso e tutelar" acima deles, um poder "absoluto, minucioso, regular, previdente e apacível", que seria "paternal" se estivesse ocupado "em preparar os homens para a idade viril", em vez de procurar fixá-los para sempre na infância (TOCQUEVILLE apud RIBEIRO, 1981, p. 204-205).

Nota-se de onde Darcy Ribeiro retirou inspiração para a utopia de Próspero. Seu temor de que as conquistas científicas e tecnológicas da Revolução Termonuclear servissem para intensificar a alienação social parece tê-lo levado a um segundo projeto literário: uma obra que denunciasse o perigo de aquelas "aspirações" de homogeneização cultural ocorridas no passado se reproduzirem no futuro, agora com instrumentos e armas mais eficazes de controle social. O gênero escolhido para a denúncia foi a ficção, na qual ele já havia se iniciado

magistralmente com *Maíra*. Agora, o objetivo era atacar a unidirecionalidade no seu tradicional reduto discursivo: o da lógica científica e filosófica.

Em *O processo civilizatório*, Darcy Ribeiro acusa a submissão das universidades e centros de pesquisa ao poder, perdendo sua autonomia e suas "funções decisivas de núcleos de pensamento independente e de criatividade cultural livre" para cumprir uma "função meramente assessorial das altas hierarquias civis, militares e empresariais". Um dos fatores que teriam contribuído para a conversão da ciência em agente de ordenação social seria "a profissionalização da ciência e da tecnologia avançada", que, com isso, teria perdido sua condição de "atividade lúdica" (RIBEIRO, 1981, p. 193). Desse modo, cumpria devolver à ciência a natureza lúdica, para que ela pudesse novamente enxergar seu papel emancipador do homem e da cultura. Se a narrativa utópica tradicional pôs a ficção a serviço da Ciência e da Filosofia, Darcy Ribeiro inverte os papéis, submetendo o discurso filosófico e científico em benefício da ficção e da arte. A utopia se transforma em fábula, pelo que, finalmente, ela pode ser verdadeira.

### *3.1.15 Humanismo de bichos falantes*

A conversão da realidade deficiente em mundo sem defeitos só é possível, na utopia, graças à crença de que o Mal não é um elemento irrecorrível presente na natureza das coisas, mas um desvio na Ordem do mundo e dos homens, que o próprio homem, por sua força de superação e autossuperação, pode transcender e elidir.

Por isso, a utopia distingue-se dos mitos do Paraíso Perdido: lembra Raymond Trousson que a intencionalidade construtiva elimina as narrativas nostálgicas sobre a idade de ouro, "de um tempo de antes da decadência e da queda", pois essa idade é uma "lei fixada pela divindade", um mundo "*dado* ao homem e não edificado por ele". A utopia "olha para o porvir", manifesta a "representação de uma felicidade obtida *apesar* da queda e vontade de modificar o curso da história". Não constituem imagens utópicas, portanto, mundos como o medieval país da Cocanha, que se apresenta como uma "meta-história impossível", ou a Arcádia renascentista, que expressa "circunspecção e renúncia" à cidade e à sociedade organizada. Narrativas como estas "evocam o abrigo, o refúgio, a demissão frente ao real", enquanto a utopia "recusa a submissão à transcendência" (TROUSSON, 2005, p. 129-130, grifos do autor).

A utopia precisa ser uma obra humana, uma crença no poder da humanidade de superar seus desafios e construir seu mundo ideal, o que faz desse gênero uma defesa do

antropocentrismo na literatura de ficção: "Se a utopia – como o utopismo – supõe a vontade de construir, frente à realidade existente, um mundo outro e uma história alternativa, ela se revela essencialmente humanista ou antropocêntrica, na medida em que, pura criação humana, ela faz do homem mestre de seu destino" (TROUSSON, 2005, p. 128). Assim, "a utopia propõe uma redenção do homem pelo homem, nascida de um sentimento trágico da história e da vontade de dirigir seu curso. Procura de uma felicidade ativa, ela visa dar uma finalidade terrestre à aventura humana e testemunha uma consciência sociológica desperta" (TROUSSON, 2005, p. 130).

A importância do antropocentrismo para a elaboração utópica fez Gerd Bornheim (1992, p. 255) afirmar que "só a cultura burguesa criou realmente utopias, ou melhor, a especificidade da utopia burguesa termina encontrando o fundamento de seu espaço de possibilidade no ateísmo". De fato, antes do renascentista Thomas More – isto é, no início da ascensão burguesa –, conhecemos apenas a bem-aventurança apriorística do Paraíso original e da Jerusalém Celeste, mas não a sociedade perfeita futura e possível, erigida por mãos humanas numa geografia terrena. Se Bem e Mal são obra humana, o Paraíso é um desejo exequível – este é o pressuposto utópico. Para tanto, este mundo deve gerir-se pela razão, sua comunidade deve atender a leis "rigorosamente racionais" (FIRPO, 2005, p. 233). Assim, o gênero utópico nasce sob pressão religiosa e propõe modelos que escapem à sociedade cristã:

> Existe toda uma tradição relevante [...] sobre o tema do homem [...] *"constitutus in puris naturalibus"*, isto é, uma hipótese analítica de como seria o homem, e como se comportaria e raciocinaria, se não tivesse jamais recebido a Revelação. Esposar o modelo de Estado perfeito com a racionalidade humana, recuperada na sua dignidade pelo humanismo, é de fato a grande tentativa dos utopistas do século de ouro, os mais criativos. (FIRPO, 2005, p. 232-233)

É desse modo que Próspero planeja igualmente uma superumanidade:

> A Utopia Burguesa Multinacional é, como se vê, o coroamento da evolução humana. Saltando do fogo ao arco e flecha ou à zarabatana, dela à cerâmica e à metalurgia e daí às matemáticas e à cibernética, os homens foram dar, afinal, neste Sistema dotado de capacidade total de destruição e de edificações do mundo, de desfazimento e refazimento radical da humanidade.
> O Sistema se ocupa da supertarefa que, afinal, se tornou possível e é a preocupação básica da Central Utópica da Groenlândia. Refiro-me ao excelso projeto de programação do Homo Ciberneticus que recolonizará os mundos.
> Tal como um dia os homens puseram ordem na natureza para que as plantas nascessem onde deviam e não ao acaso, para que se multiplicassem as vacas, os carneiros e galinhas e não a variada bicharia selvagem de antas, tigres e emas... assim também, agora, se trata de desfazer e refazer com a mesma radicalidade a natureza humana acabando com o esgotado Homo Sapiens

> Paleontológico para dar lugar ao Homem Novo Programático. Devidamente refeitos, os nossos netos serão criaturas do homem verdadeiramente aptos para serem felizes e eficazes. Todos nascerão instruídos e adestrados nos variados ofícios que gostarão imensamente de exercer. O ex-gorila feito Golias gestará o Golen informático. [...] Surgirá, afinal, o Homo Ciberneticus, psicologicamente urdido com nervos de aço e músculos de dragão para ser tão íntegro no fruimento do gozo e no sofrimento da dor como o eram os índios Galibis e os antigos camponeses de Braga e ainda o é o criouléu carioca. (RIBEIRO, 1982, p.162-164)

Pela ironia do sistema utópico apresentado pelo narrador, nota-se que, sob o disfarce do humanismo, está a desumanização própria de toda aspiração ao super-homem, característica dos utopismos universais. O humanismo universal se converte terrivelmente numa desculpa para as desumanidades contra os indivíduos e os grupos que ameaçam a "felicidade" coletiva. Como o programa da Felicidade Senil, implementado pelo governo utopista brasileiro para auxiliar a prática de eutanásia na população idosa deprimida:

> – Para onde vamos, Tivi, nesse mundo em que a caridade se tornou mortal?
> – Pode até melhorar, querida. Não se esqueça, Santa Teresa morria de vontade de morrer para entrar na Glória. Não é verdade? Não fui eu que inventei isto. *Sou apenas racional.* Nem gosto disto, apenas reconheço que um mundo mais cheio de jovens é mais racional. O Brasil da Felicidade Senil, não padecendo a tristeza de ver a senilidade sofrendo, vai se alegrar. Vai ser um país até mais bonito. (RIBEIRO, 1982, p. 184, grifo nosso)

Paradoxalmente, humanização mais verdadeira parece ocorrer no ritual Galibi que conclui a narrativa. Ali, contrariamente à utopia de super-humanização de Próspero, caminha-se num trajeto oposto, pela caapinagem liderada por Calibã, em que, durante o rito, ele e Tivi se transformam em diversos animais: ele, anta; ela, "Veadinha de ouro"; ele, "Macacão barbudo"; ela, "Micura gambá"; para terminarem, ambos, como "Sapas Súcubas", criaturas anfíbias, entre dois mundos, até que toda a aldeia se bestializa, numa apoteose selvagem: "A roda da festa gira que gira. Agora na força total do Sumo Pontífice Caapi. Toda a tribo é de santos bichos falantes, amorosos, coçantes. Uns se enroscando nos outros, roçando os pelos nas peles e as penas nas escamas e nas cerdas e vice-versa ao contrário. Quem é quem? Quem é ninguém?" (RIBEIRO, 1982, p. 197). Perdidas as identidades e consciências de sujeitos, a humanidade involui até a nulidade de "ninguém". O ideal de super-humanidade se zoomorfiza e os gêneros se substituem: o humanismo da utopia cede lugar à fábula, este conto de animais-falantes.

### 3.2 A utopia de Darcy Ribeiro

O subtítulo de *Utopia selvagem* – "Saudades da inocência perdida" – revela um sentido ambíguo: de um lado, parece apontar para um mundo ancestral de pureza e inocência, como o dos mitos paradisíacos e de quedas: "No romance em questão, a utopia é bipolar, híbrida, pois olha para a frente e para trás, como no 'Manifesto' de Oswald. Abre-se para o espaço histórico, projetando-se para o futuro e encaminha-se para o passado, no tempo mítico do paraíso primitivo" (ALMEIDA, 2008, p. 149). Por outro lado, a "inocência perdida" também alerta para o fim das ingenuidades utópicas. Retomando nossa afirmação de que a utopia darcyana incorpora elementos do romance de formação europeu, que toma, como modelo prototípico, *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, faz-se, aqui, interessante, uma observação da pesquisadora do gênero Wilma Patrícia Maas, que observa que o *Bildungsroman* brasileiro foi "transfigurado e antropologizado por um viés antieurocêntrico que viu no idealismo burguês e masculino do romance de Goethe um exemplo de chauvinismo literário" (MAAS, 2000, p. 16). Por isso, na *Utopia Selvagem*, dialogam duas forças, das quais uma, a "civilizada" e civilizadora, é desqualificada continuamente pela ironia, como vimos. Para o gênero utópico no presente no livro, ocorre o mesmo. Diz o narrador, na conclusão do penúltimo capítulo:

> Não pense o leitor que advogo o retorno à Barbárie. Longe de mim tal disparate. O que tenho é uma incurável nostalgia de um mundo que bem podia ser, mas jamais foi e que eu nem sei como seria e se soubesse não diria.
> Verso estes jogos utópicos forrado de cautela. Suspeito muito que reformar a sociedade – desfazendo-a, para refazê-la melhorada –, embora indispensável, seja um trabalho muitíssimo arriscado e complicado. Muito mais, certamente, do que desmontar uma vaca e remontá-la, capaz de mugir melhor e dar bom leite. (RIBEIRO, 1982, p. 187-189)

O teórico Lyman Tower Sargent distingue pelo menos oito formas de utopias. À utopia tradicionalmente definida, isto é, àquela sociedade não-existente descrita como consideravelmente melhor do que a sociedade do autor e do leitor, Sargent chama *eutopia* ou *utopia positiva*. A esta ele opõe uma *distopia* ou *utopia negativa*, em que a sociedade imaginária descrita é pior do que a sociedade do autor e do leitor.

Acrescentam-se a elas a s*átira utópica*, em que a sociedade descrita deve ser considerada pelo leitor como uma crítica à sua própria sociedade; a *anti-utopia*, uma descrição de sociedade possível que visa à crítica do pensamento utópico ou de uma utopia particular; uma *utopia crítica*, sociedade não-existente *"that the author intended a contemporaneous reader to view as better than contemporary society but with difficult problems that the described society may or may not be able to solve and which takes a*

*critical view of the utopian genre"* (SARGENT, 2005, p. 155); e seu reverso, a *distopia crítica*, sociedade imaginária pior que a sociedade contemporânea do autor e do leitor, *"but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia"* (SARGENT, 2005, p. 155-156); a *comunidade intencional*, grupo de adultos com seus filhos que se reúnem para viver segundo valores alternativos à sociedade de origem; e, finalmente, o que ele denomina *utopia defeituosa* ("flawed utopia"), assim descrita:

> *Works that present what appears to be a good society until the reader learns of some flaw that raises questions about the basis for its claim to be a good society or even turns it into a dystopia. The flawed utopia tends to invade territory already occupied by the dystopia, the anti-utopia, and the critical utopia and dystopia. The flawed utopia is a sub-type that can exist within ay of these sugenres.* (SARGENT, 2005, p. 156)

A obra de Darcy Ribeiro poderia se enquadrar neste último tipo. Entretanto, ela parece ir mais longe. Não apenas apresenta *uma* boa sociedade que depois se revela distópica, mas faz entrecruzarem-se diferentes olhares utópicos para mostrar a razão e a ordem defeituosas comuns a *todo* utopismo. Quando as utopias parecem bárbaras, é porque talvez a "barbárie" seja a única utopia possível. Daí a justeza do título da parte final do livro:

> A escolha do título "Desbundes" não poderia ser melhor, pois a palavra era recorrente no final da década de 60 para caracterizar os que se deixavam levar pelas drogas, pois se desiludiram com a não concretização de suas utopias. Assim, temos uma mescla da alucinação tanto presente no mundo indígena quanto no civilizado, em que nesta, a utopia mostra-se um sonho inatingível. (ALMEIDA, 2008, p. 170)

"Desbundes" é a terceira e última das partes que compõem esta narrativa de Darcy Ribeiro. Recordemos que a primeira intitula-se "Bandas e Lados" e narra a estada de Pitum entre as Amazonas, enquanto a segunda intitula-se "A Margem Plácida" e inicia a temporada de Orelhão entre os Galibis. A primeira parte, portanto, traz um enredo de oposições, com a apresentação das duas forças de ordem opostas: a da civilização patriarcal civilizadora contra a cultura americana matrilinear das Icamiabas, com o negro entre os dois mundos, o do autóctone e o do civilizado. Na segunda parte, porém, Orelhão interage com a cultura dos Galibis e das monjas, modificando e modificando-se nesse espaço de miscigenação, que é a Galibia, limiar de cruzamento das culturas e união dos opostos. "Desbundes" parece coroar a miscigenação numa confluência ainda mais caótica.

Em *O processo civilizatório*, Darcy Ribeiro defende que, para se assegurar os benefícios sociais da Revolução Termonuclear, será preciso "proscrever as guerras" e criar um "poder mundial [...] segundo princípios supranacionais" (RIBEIRO, 1981, p. 204). Não é esta a cena final da *Utopia selvagem*, quando a ilha carnavalesca de Calibã eleva-se sobre o exército brasileiro e atira excremento sobre os soldados? Ao final do livro, "o colonizador e o colonizado, o dominante e o dominador não são mais perceptíveis no terreno do mito. Aqui, encontramo-nos no espaço da orgia dionisíaca" (ALMEIDA, 2008, p. 148). A *Utopia selvagem* quer um mundo sem hegemonias, onde as diferenças se entrecruzem sem se subordinarem: "Na visão unificadora de Darcy Ribeiro, a identidade nacional apaga-se juntamente com a hierarquização entre centro e periferia, havendo a superação dos problemas de classe e de discriminação racial que formaram o processo colonial clássico da dialética colonizador/colonizado" (ALMEIDA, 2008, p. 150). Desse modo, o novo mundo proposto pela *Utopia selvagem* é "uma junção de todos os Brasis apresentados por Darcy Ribeiro em sua narrativa" (ALMEIDA, 2008, p. 171). Por isso, esta narrativa utópica é caracterizada pelo hibridismo estilístico, "que representa o próprio 'estado híbrido' da nação brasileira, assim como de toda nação. Dessa forma, podemos perceber, no livro, a quebra entre as fronteiras entre pares opostos, como entre o colonizado e o colonizador, o primitivo e o civilizado, o mítico e o tecnológico" (ALMEIDA, 2006, p. 1). A narrativa utópica tradicional, resultante do olhar europeu sobre o continente americano, recebe, aqui, também o olhar do autóctone e do mestiço:

> Essa polarização de ordens diferentes é que forma não apenas o imaginário literário brasileiro, mas de várias nações, em que o diálogo intertextual é indispensável para dar ao mesmo tempo, permanência e mobilidade à narrativa, que se quer uma constelação do passado, do presente e do futuro, numa malha mais totalizante que o próprio fragmento do real, que a interpenetra e se desfaz nela. (ALMEIDA, 2008, p. 167-168)

Como o gênero utópico é a narrativa do ideal de uma Ordem unidirecionada, sua forma tradicional já não serve à elaboração deste novo mundo, onde o Caos e o Mal, como marcas axiológicas do Outro, precisam também ser contemplados. Desse modo, a *Utopia Selvagem* parece convergir para a elaboração de uma utopia aberta ou, antes, uma *poliutopia*, constituída pelo enfrentamento e conflito entre diversas construções utópicas, para, ao final, talvez concluir que *toda utopia é selvagem*, e a única utopia verdadeiramente utópica é a que sabe da sua selvageria.

Para desestabilizar a narrativa consagrada e permitir abertura às demais vozes, ao discurso do utópico selvagem, Darcy Ribeiro utiliza recursos daquilo que a crítica norte-

americana Linda Hutcheon (1991, p. 142-149) convencionou chamar de "metaficção historiográfica", ou seja, aquele tipo de narrativa que, fundando-se sobre o uso da intertextualidade, da paródia, do discurso histórico e da metalinguagem, problematiza as relações entre história e ficção, desmarginalizando a segunda pela crítica da primeira, cuja natureza de sistema de signos culturalmente elaborado, à semelhança da ficção, é denunciada. Entretanto, se assim o faz, não é para desconcertar apenas uma obra, um tema ou um conceito, mas um gênero literário inteiro, como se elaborou na modernidade o da narrativa utópica. Com isso, procede a uma revisão e destituição das utopias europeias sobre o autóctone americano. Lembremos que Pitum vive no paraíso com o terror do europeu exilado. É o Mal e o Outro que invadem o ideal paradisíaco e instauram o Caos no discurso do Mesmo. Almeida explica:

> A junção de um mundo indiferenciado ao diferenciado dá uma visão de totalidade presente no caos primordial, em que temos a articulação do *logos* e do *antilogos*, do racional e do irracional, tornando a mestiçagem tanto cultural quanto linguística um mito que se refere ao topos da cosmogonia original e de sua anterior aparição, como um processo de repetição e eterno retorno, em que a criação cósmica se relaciona à criação literária posterior. A literatura, dialogando com a tradição, refaz a tradição, mas implica diferenças nesta reconstrução. Diferença e semelhança que não vemos como cópia, mas como apropriação para uma futura manifestação criativa. (ALMEIDA, 2008, p. 167)

A mesma autora defende, nesse sentido, uma aproximação do projeto da *Utopia selvagem* com o do "Manifesto Antropófago". "Pitum é o maior exemplo da mistura de Oswald de Andrade", argumenta (ALMEIDA, 2008, p. 168). Comentando o conceito de utopia oswaldiano, o crítico André Bueno ressalta:

> A cultura antropofágica, de Oswald de Andrade e outros criadores, nunca aceitou a utopia negativa, isto é, totalitária, centralista, de partido político único, e economia burocrática/centralizada, como existiu na ex-URSS, tendo estado, o mais das vezes,s empre próxima de formas variadas do chamado socialismo utópico, não-científico, crítica romântica do capitalismo e não proposta objetiva de um modelo social, econômico e político. (BUENO, 1995, p. 64)

Por isso, o movimento antropofágico constituiria, antes, um roteiro poético para as utopias, do que um modelo político, "muito mais uma utopia poética, cultural, estética com profundas inquietações sociais, do que uma utopia político-partidária" (BUENO, 1995, p. 65). Daí a confiança na riqueza cultural brasileira, na qual Oswald de Andrade precede Darcy Ribeiro. Graças à miscigenação da nossa cultura, o modernista pôde pregar: "Somos a Utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte. Somos a

Caravela que ancorou no paraíso ou na desgraça da selva, somos a Bandeira estacada na fazenda. O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos" (ANDRADE, 1978, p. 153).

Darcy Ribeiro, em *Utopia selvagem*, parece, de fato, perpetuador do ideal antropofágico. Seu mestre e predecessor, Oswald de Andrade, também mantinha confiança na mudança de paradigma, do patriarcado para um "matriarcado" de inspiração no "selvagem" americano, que o modernista bebeu nas teorias de Bachofen; também acreditava na força desestabilizante da cultura local, de uma saudável "barbárie" contra os valores do civilizador. Estão em Oswald de Andrade e em seus seguidores:

> Devoração antropofágica, roteiros e cintilações, transformação de tabus em totens, fraqueza em força criativa, sátiras da sociedade tropical de classes, crítica do Messianismo, matriarcado primitivo, Pindorama, país do futuro, Utopias, todo o projeto passa por coordenadas móveis, sob o lema da viagem, do movimento permanente, da devoração contínua. (BUENO, 1995, p. 66).

Não está, tudo isto, também na *Utopia selvagem*, de Darcy Ribeiro? Não estão aí, devorados, os discursos e valores europeus e autóctones? Não estão os "roteiros e cintilações" de modelos utópicos pulverizados pelas diversas vozes presentes na narrativa, elevando a totens os tabus estigmatizados no Outro pela cultura do Mesmo? Não está a sátira, o ataque ao sistema patriarcal, a crença no Brasil futuro, a reunião das utopias numa Utopia de movimento contínuo, espalhando sua selvageria do alto de uma ilha flutuante?

Apenas uma ressalva: na evolução da proposta oswaldiana à utopia darcyana, funde-se a esta aquele elemento apocalíptico que Cioran vê nas antiutopias do século XX, de modo que o mundo utópico se localiza no movimento escatológico. Mas, como igualmente esperamos ter demonstrado, na "utopia selvagem", o apocalipse não é lamentado, mas prescrito, numa desesperança que não admite amarguras e, como no mundo de Swift, ri de si mesma.

# 4 O OUTRO ARQUETÍPICO E AS IMAGENS DO MAL

> E de toda a sua delicadeza e doença e fraqueza saem a força, o poder e a autoridade. Serão deuses ou demônios, segundo o caso.

Se, no primeiro capítulo, procuramos mostrar uma disposição diacrônica do Mal mítico e literário, por meio especialmente das teorias de Meletínski, agora cabe uma abordagem mais sincrônica, para averiguar as diferentes formas assumidas pelo Mal no imaginário ocidental. Para buscar uma tipologia das imagens do Mal, buscaremos apoio especialmente nas pesquisas de Paul Ricoeur (1988; 2004), Gilbert Durand (2002) e Northrop Frye (1973). Desse modo, pretendemos obter uma dupla análise do Mal literário: por uma abordagem sintática, a partir da disposição das forças antagonistas no percurso do herói, como perseguida nos capítulos anteriores; e por uma abordagem semântica, que investigue as imagens pelas quais o Mal é representado nas obras.

## 4.1 O imaginário e a simbólica do Mal

O Mal, a Morte, o Outro, o Não-Ser são categorias negativas e costumam, pois, resvalar a todo pensamento conceitual. Por outro lado, é como criatura mortal e moral que o ser humano sente sua existência e se define, ou seja, sem conceber a negação e a ausência ele não pode sequer constituir uma Identidade (DASTUR, 2002, p 57).

Como a Morte, todo Mal é concebido como uma privação, o que dificulta sua expressão (JEHA, 2007b, p. 10). Se o pensamento conceitual tem, pois, dificuldade de solucionar esta que é a maior questão humana, a solução deve ser exercitada em outras expressões: "O problema da representação do mal e a inadequação dos meios de expressão em face da sua imensurabilidade permanecem. O único meio que parece capaz de incluir essa enormidade em si mesmo é a narrativa" (JEHA, 2007b, p. 12). O melhor discurso para

expressar o Mal seria, então, o poético e ficcional: "Se filósofos e teólogos falham ao tentar representar o mal, então, escritores talvez sejam capazes de tornar o indizível visível. A serviço deles, figuras do discurso, principalmente metáforas, podem dar corpo a noções abstratas tais como 'existência negativa'" (JEHA, 2007b, p. 18).

Esta é também conclusão de Paul Ricoeur. Uma vez que o mito constitui o primeiro "nível de discurso de especulação sobre o mal" (RICOEUR, 1988, p. 26), o autor sugere que o Mal seja abordado inicialmente pelas vias do imaginário:

> *Lo que se vivió como mancilla, como pecado, como culpabilidad, requiere la mediación de un lenguaje específico, el lenguaje de los símbolos. Sin la ayuda de ese lenguaje, la experiencia sigue manteniéndose muda, oscura y encerrada en sus propias contradicciones implícitas [...]. Estos símbolos elementales, por su parte, no se han alcanzado más que gracias e una abstracción que los ha arrancado del fecundo mundo de los mitos. (RICOEUR, 2004, p. 311)*

Ricoeur define miticamente o Mal como uma configuração da "crise" no vínculo entre o homem e o sagrado (RICOEUR, 2004, p. 171) e estabelece quatro tipos de "mitologias do Mal": 1) o *drama da criação*, em que o Mal se identifica ao Caos contra o qual luta o ato criador de um deus, caso em que *"el origen del mal es coextensivo al origen de las cosas"*; 2) a *queda*, em que o Mal é instalado na criação acabada por um "acontecimento irracional" em seu interior, levando ao tema histórico da salvação e instituindo um "drama temporal"; 3) o mito *trágico*, intermediário entre os dois primeiros, em que o próprio deus "tenta, cega e extravia", sendo, portanto, a origem do Mal; e 4) o *mito da alma exilada* (RICOEUR, 2004, p. 320-322). Os dramas de criação são aqueles que, conforme Meletínski (2002), vimos ser a origem de todos os mitos seguintes. Daí estarem neles as primeiras formas de manifestação mítica do Mal, por meio do arquétipo do Caos. Nesses mitos, o homem não é a origem do Mal, pois este constitui um passado "vencido pela instauração do mundo" (RICOEUR, 2004, p. 326).

Para Gilbert Durand, a própria constituição do imaginário como expressão cultural e humana deriva do mal-estar do homem diante da Morte, este Mal absoluto. Por isso, Durand,

> seguindo o projeto transcendental de Kant, aplicado à imaginação, elabora uma "fantástica transcendental", baseada na existência de uma realidade idêntica e universal do imaginário, que constitui o "espaço-fantástico", autêntica forma *a priori* de toda intuição de imagens. A produção imaginária é uma defesa contra o prospecto brutal da morte, em outras palavras, a função do imaginário provém de uma relação do homem com sua circunstância de ser mortal e o desejo de escapar a ela. Trata-se, portanto, de uma eufemização

> frente ao horrendo rosto da morte, da temporalidade, do destino. (TURCHI, 2003, p. 31-32)

Como no eixo de oposição entre Cosmo e Caos, de Meletínski, a oposição entre Vida e Morte dá ensejo à arquitetura do imaginário proposta por Durand, repartida em dois regimes, o Diurno e o Noturno, conforme centrados em um ou outro dos polos da oposição.

Para sistematizar os símbolos e arquétipos, Durand parte da teoria dos reflexos corporais dominantes, desenvolvida pelo psicólogo russo Vladimir Betcherev, da Escola de Leningrado, nas primeiras décadas do século XX. Os eixos de classificação são buscados ao domínio psicológico, a partir da visão bachelardiana de que os símbolos e metáforas devem ser julgados por sua força e movimento. Essas "imagens motrizes" são retiradas da reflexologia de Betcherev e seu conceito de "gestos dominantes", definidos como os "mais primitivos conjuntos sensório-motores que constituem os sistemas de 'acomodações' mais originários na ontogênese e aos quais, segundo a teoria de Piaget, se deveria referir toda a representação em baixa tensão nos processos de assimilação constitutivos do simbolismo" (DURAND, 2002, p. 47-48).

Prolongando os trabalhos sobre as "dominantes" psicomotoras de Oukhtomsky, Betcherev identifica dois desses reflexos primordiais no recém-nascido humano. O primeiro reflexo dominante, isto é, reflexo que "coordena ou inibe todos os outros reflexos", é o de *posição*, que leva a criança a perceber a horizontalidade e a verticalidade "de maneira privilegiada" e a insistir na postura ereta do corpo; o segundo reflexo dominante é o da *nutrição*, "que, nos recém-nascidos, se manifesta por reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça"; o terceiro reflexo dominante, da *cópula*, só foi estudado por J. M. Oufland em indivíduos machos e adultos de uma espécie de rãs. Como observa Durand (2002, p. 49), "Oufland supõe que esta dominante seria de origem interna, desencadeada por secreções hormonais e só aparecendo em período de cio", e exerceria poderosa atividade "na conduta vital da pulsão sexual" (DURAND, 2001, p. 43). O segundo e o terceiro gesto dominante, no entanto, combinam-se num cruzamento simbólico resultante de relações físicas e psicológicas entre os dois reflexos:

> Se adotarmos a análise freudiana dos deslocamentos genéticos da libido, constataremos que originariamente esta rítmica sexual está ligada à rítmica da sucção e que há uma anastomose muito possível entre a dominante sexual latente da infância e os ritmos digestivos da sucção. O mamar seria também pré-exercício do coito. Veremos que esta ligação genética de fenômenos sensório-motores elementares encontra-se ao nível dos grandes símbolos: os símbolos do engolimento têm frequentemente prolongamentos sexuais. (DURAND, 2002, p. 50)

Assim, para Durand (2001, p. 41), todo o imaginário cultural se articula através de "estruturas plurais e irredutíveis" advindas dos três gestos dominantes e, portanto, organizadas em torno de três processos matriciais: a dominante postural encaminha ao processo de "separar", que define a conduta heroica; a dominante nutricional sugere o ato de "incluir" proposto pela experiência alimentar, que absorve o Outro e o integra ao corpo do sujeito, e caracteriza a conduta mística; e a dominante sexual sugere a ação de "dramatizar", pela conduta de disseminador que marca a pulsão sexual animal.

Durand identifica "constelações de imagens [...] estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes", por meio de uma investigação que ele chama "pragmática", isto é, que classifica as imagens a partir de uma convergência ou homologia entre elas, em vez de uma correspondência analógica. Ele explica:

> A analogia procede por reconhecimento de semelhança entre relações diferentes quanto aos seus termos, enquanto a convergência encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento. A convergência é uma homologia mais do que uma analogia. A analogia é do tipo A é para B o que C é para D, enquanto a convergência seria sobretudo do tipo A é para B o que A' é para B'. Encontramos, de novo, esse caráter de semanticidade que está na base de todo símbolo e que faz com que a convergência se exerça sobretudo na materialidade de elementos semelhantes mais do que numa simples sintaxe. A homologia é equivalência morfológica, ou melhor, estrutural, mais do que equivalência funcional. [...] Os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo. (DURAND, 2002, p. 43)

Assim, as imagens são classificadas em categorias que congregam expressões do mesmo arquétipo fundamental, em vez de aproximadas simplesmente por sua função semântica. Por meio de um método que ele denomina "microcomparativo", Durand quer estabelecer séries e conjuntos de imagens nos seus dois aspectos: de um lado o aspecto estático e de outro o aspecto cinemático, organizando as constelações "ao mesmo tempo em torno de imagens de gestos, de esquemas transitivos e igualmente em torno de pontos de condensação simbólica, objetos privilegiados onde se vêm cristalizar os símbolos" (DURAND, 2002, p. 45). Dessa forma, pode-se atribuir a cada classe de imagens ou símbolos um verbo que identifica um movimento basilar e uma substância arquetípica que cristaliza o movimento num campo semântico em torno do qual gravitam os mesmos símbolos. Na sua classificação, para o aspecto cinemático das imagens Durand (2002, p. 60) adota o termo "esquema", que, nas palavras do autor, designa "uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário. O esquema

aparenta-se ao que Piaget, na esteira de Silberer, chama 'símbolo funcional' e ao que Bachelard chama 'símbolo motor'".

Os grandes arquétipos surgem do contato dos esquemas definidos pelos gestos dominantes com o ambiente natural e social e constituem as "substantificações dos esquemas" (DURAND, 2002, p. 60). Ao contrário do símbolo, o arquétipo caracteriza-se pela universalidade e adequação direta ao esquema. Durand exemplifica com a roda, grande arquétipo dos movimentos cíclicos, à qual "não se percebe que outra significação imaginária lhe poderíamos dar, enquanto a serpente é apenas símbolo do ciclo, símbolo muito polivalente". Assim, o símbolo é marcado por uma ambiguidade de sentidos que não existe na imagem arquetípica. Os símbolos são as "imagens diferenciadas" que os arquétipos assumem em distintas culturas, forma "singular" surgida geralmente como um "objeto sensível", uma "'ilustração' concreta do arquétipo do esquema". Se, de um lado, "o arquétipo está no caminho da ideia e da substantificação", de outro, "o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes do nome próprio" (DURAND, 2002, p. 62).

A partir dessa classificação do imaginário, Durand define como "mito" uma rede sistêmica e dinâmica de esquemas, arquétipos e símbolos postos em movimento pelo impulso de um esquema e que se organiza como uma narrativa:

> O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a idéia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como bem viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária. (DURAND, 2002, p. 63)

Os esquemas, arquétipos e símbolos isomórficos podem se agrupar em estruturas, caracterizadas por "protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis", mas que implicam "um certo dinamismo transformador" e, por isso, opõem-se ao conceito de "forma" por esta se definir como "uma certa parada" e "um certo estatismo" na representação do imaginário. Durand (2002, p. 63-64) define a estrutura como "uma forma transformável", que serve de "protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens". Finalmente, as próprias estruturas são ainda suscetíveis de serem agrupadas em grupos mais gerais de imagens, que Durand denomina "regimes".

Os regimes de imagens podem ser deduzidos da própria teoria de Bachelard. Para o mestre de Durand, "é a nossa sensibilidade que serve de *médium* entre o mundo dos objetos e o dos sonhos", por isso o fenomenólogo suíço utiliza a física qualitativa dos antigos para eleger os quatro elementos como "axiomas classificadores" dos símbolos poéticos. Para o

autor, existe uma "regra fundamental da motivação simbólica" para a qual "todo elemento é bivalente, simultaneamente convite à conquista adaptativa e recusa que motiva uma concentração assimiladora sobre si" (DURAND, 2002, p. 34-35). Diante da matéria e das coisas, podemos, portanto, ter duas atitudes, opostas e complementares, de aceitação e adaptação ou recusa e separação. A partir destas duas atitudes, Durand criará dois regimes para o imaginário: o Diurno e o Noturno:

Durand (2002, p. 123-125) explica que o Regime Diurno da imagem é caracterizado por uma percepção da passagem do tempo e do medo da destruição e de uma correspondente reação a essa percepção, na forma da fuga do tempo destruidor e da busca por uma "vitória sobre o destino e a morte". Surgem daí os três grandes temas do "esquema ascensional", do "arquétipo da luz uraniana" e do "esquema diairético", como oposição respectiva dos sentimentos de queda, das trevas e da factividade física ou animal. Os três temas correspondem aos "gestos constitutivos dos reflexos posturais": a verticalização, a visão e a manipulação de objetos permitida pela libertação das mãos na postura ereta. A "estrutura de imaginação e de representação" é dominada pelo "mecanismo mental da separação", seus símbolos "constelam em torno da noção de Poderio" e "a verticalidade do cetro e a agressividade eficiente do gládio são os símbolos culturais desta dupla operação pela qual a psique mais primitiva anexa o poderio, a virilidade do Destino, separa dele a feminilidade traidora". Na base dessas representações está uma "angústia diante da mudança" a partir de nossas experiências do tempo. Durand (2002, p. 74) lembra que "as primeiras experiências dolorosas da infância são experiências de mudança: o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe e mais tarde o desmame".

O Regime Diurno, ao enaltecer as forças heroicas de combate ao instinto animal, ao mundo físico e à Mãe, é o responsável pela bipartição do imaginário em formas positivas e negativas, de Vida e Morte, Cosmo e Caos, Bem e Mal:

> A questão da temporalidade e da morte é enfrentada pelo regime diurno com uma atitude diairética, que separa os aspectos positivos, projetando-os para além, no atemporal, ficando os negativos como a significação própria do devir e do destino. A instância negativa, a angústia da morte, vem representada pelos símbolos teriomorfos, nictomorfos e catamorfos, relacionados, respectivamente, à animalidade, às trevas, à queda e ao abismo. [...] Todo o sentido do regime diurno do imaginário é contra o semantismo da animalidade, das trevas e da queda, relacionados ao tempo mortal. (TURCHI, 2003, p. 32-33)

Recordemos, por outro lado, que o segundo e o terceiro gesto dominante, a nutrição e a cópula, estão unidos entre si, que "a libido na sua evolução genética valoriza e liga

afetivamente, de modo sucessivo mas contínuo, as pulsões digestivas e as sexuais". Isso leva Durand a afirmar que pode existir um parentesco "metodológico" ou até uma "filiação" entre a dominante digestiva e a sexual, por isso ele aproxima as duas estruturas advindas destes gestos e as agrupa num regime único, enquanto a primeira dominante, postural, sozinha, define o regime opositor:

> Ora, é tradição no Ocidente [...] dar aos "prazeres do ventre" uma conotação mais ou menos tenebrosa ou, pelo menos, noturna. Por conseqüência, propomos que se oponha este *Regime Noturno* do simbolismo ao *Regime Diurno* estruturado pela dominante postural com as suas implicações manuais e visuais, e talvez também com as suas implicações adlerianas de agressividade. O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 2002, p. 58, grifos do autor)

Conclui-se, daí, que o aspecto negativo das imagens da Morte, no Regime Diurno, é, pois, a base para as formas do Mal no mito e na narrativa. Conforme já vimos anteriormente, o Mal só pode ser concebido quando se afirma um Bem pela elevação de uma Identidade cultural. Nesse sentido, é importante recordar, com Durand, que

> todo o sentido do *Regime Diurno* do imaginário é pensamento "contra" [...] o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal. [...] Todas as representações e todos os atos são "encarados do ponto de vista da antítese racional do sim ou do não, do bem ou do mal, do útil e do prejudicial..." (Minkowski). (DURAND, 2002, p. 188)

Comentando o texto do discípulo de Bachelard, Turchi (2003, p. 33) esclarece: "A imaginação diurna adota uma atitude heroica, energia libidinal positiva, que aumenta o aspecto tenebroso, ogresco e maléfico da face de Cronos, endurecendo as antíteses simbólicas, através da figura ascensional e luminosa do herói com suas armas, a fim de combater a ameaça noturna". Por isso, Turchi relaciona o gênero épico ao Regime Diurno do imaginário, ao "regime heroico da antítese", em que "os símbolos de recolhimento e intimidade dão lugar aos símbolos de luta e conquista; o homem fechado em si mesmo transforma-se no homem em pé, de armas em punho" (TURCHI, 2003, p. 149). Faz parte desse imaginário a formação da Identidade, que "engloba a excludência e a contradição", a distinção e a separação, e implica, portanto, na concepção do Outro, da Alteridade: "No confronto dos pares opostos o herói é o alto cuja grandeza existe em função do baixo; é o alto que cai e recupera a grandeza

existe em função do baixo que, ao se elevar, mostra sua grandiosidade". A constituição deste herói é definida pelo Mal que se lhe opõe e cria, com ele, um eixo de oposição: "O destino heroico se acentua por contrastes, e o herói precisa ser reforçado nas suas prerrogativas, de modo que toda ação é promovida por um opositor que move a força temática inicial" (TURCHI, 2003, p. 150).

Desse modo, a concepção de Durand reafirma aquela de Meletínski, para quem todo mito se funda sobre a oposição arquetípica de Cosmo e Caos, entendendo-se, aqui, o Caos como o devir do tempo que conduz o Ser à Morte. Contra ele, é preciso insurgir-se, fundar a cultura, ordenar o mundo e escapar ao Nada, função do herói, cuja jornada é expressa pelo mito e pela narrativa. Nestes, o Mal assumirá, de regra, formas que o oponham à luminosidade e ao projeto de Vida do herói e da cultura. Para organizar estas aparições do Mal no imaginário, partimos das observações de Ricoeur e de Durand, dentre outros, e procuramos elaborar algumas categorias de imagens do Mal, na intenção de instrumentalizar uma análise da simbólica do Mal no mito e na narrativa. É o que procuramos oferecer ao leitor, nos itens que seguem.

## 4.2 Figurações do Caos e do Mal

### *4.2.1 O Mal cósmico: o Caos e sua descendência*

Viemos mantendo, até aqui, a sugestão, de Meletínski, de que o eixo arquetípico fundamental de todo mito é a oposição entre Cosmo e Caos. Desse modo, a primeira imagem do Mal seria essa realidade amorfa primordial, que a Ordem inscreve em suas bordas, ao criar-se:

> O homem religioso é sedento do *ser*. O terror diante do "Caos" que envolve seu mundo habitado corresponde ao seu terror diante do nada. O espaço desconhecido que se estende para além do seu "mundo", espaço não-cosmizado porque não consagrado, simples extensão amorfa onde nenhuma *orientatio* foi ainda projetada e, portanto, nenhuma estrutura se esclareceu ainda – este espaço profano representa para o homem religioso o não-ser absoluto. Se, por desventura, o homem se perde no interior dele, sente-se esvaziado de sua substância "ôntica", como se se dissolvesse no Caos, e acaba por extinguir-se. (ELIADE, 2001, p. 60)

Se o código da cultura identifica-se com a Ordem, o Caos, por outro lado, define-se por uma violação da medida, uma ruptura nas regras estabelecidas, que mantêm a coesão e o funcionamento da cultura (MIELIETINSKI, 1987, p. 244). Destarte, o Caos é "a

personificação do Vazio primordial, anterior à criação, no tempo em que a ordem ainda não tinha sido imposta aos elementos do mundo" (GRIMAL, 2000, p. 73). Caracteriza-se por uma "mistura confusa de todos os elementos do mundo, antes de eles serem ordenados por uma potência organizadora" e, por consequência, "é um conjunto desordenado e sem nexo" (LALANDE, 1999, p. 134), um amálgama onde nada ainda é, embora todas as formas possam existir em potência. A Ordem, por outro lado, ocorre quando uma "pluralidade de membros, elementos ou partes, é governada e dominada por uma lei, sentido ou unidade", do qual o organismo é um exemplo, que "mostra que a ordem não é equivalente de *uniformidade* ou *monotonia*", pois, "quanto mais dominarem numa multiplicidade o sentido e a unidade, tanto mais desaparece a uniformidade" (BRUGGER, 1987, p. 308-309, grifos do autor). Os dois conceitos, Ordem e Caos, constituem, pois, uma hierarquia em que cada parte existe porque se opõe a outras funcional ou ontologicamente.

O significado originário da palavra grega *Kháos* é "abrir-se", o que remete a dois sentidos relacionados à natureza da imagem: de um lado, o poder de se fender o que era uno para dar origem à multiplicidade de seres e, por conseguinte, à Ordem (TORRANO, 1995, p. 44); de outro, sua natureza abissal (BRANDÃO, 1986, p. 184), pois o Caos é retratado como "um vazio escuro onde não se distingue nada. Espaço de queda, vertigem e confusão, sem fim, sem fundo. Somos apanhados por esse Abismo como por uma boca imensa e aberta que tudo tragasse numa mesma noite indistinta. Portanto, na origem há apenas esse Caos, abismo cego, noturno, ilimitado" (VERNANT, 2005, p. 17). O Caos precede a criação e a envolve, como um invólucro, constituindo os espaços indomáveis e que não puderam ser diferenciados pelo impulso ordenador. A expressão que o designa em hebraico – *tohu wa bohu* – significa desordem e vazio, sentido que parece permanecer em todas as mitologias conhecidas: "Antes da criação havia o nada ou o caos, segundo mitos da Índia, Egito, Japão, América do Norte e Central, Escandinávia e outros. Como um bebê humano, o universo repousa aguardando seu nascimento em um local aquoso, escuro e misterioso" (IONS, 1999, p. 18). Em mitos norte-americanos, como no judaico, este mundo pré-existente é descrito como uma "Grande Água" (IONS, 1999, p. 18), como Tiamat, as águas salgadas do mar, no mito mesopotâmico (IONS, 1999, p. 19). Para a mitologia nórdica, "no princípio havia um imenso vazio conhecido como Ginnungagap" (IONS, 1999, p. 21). Na Polinésia, fala-se de Po, a "Noite da Tradição", "um vazio tenebroso, disforme", que também se identifica com o mundo subterrâneo (IONS, 1999, p. 19). Já para os chineses, no início está Hun Tun, representado como um saco, "que não podia ver nem ouvir" (IONS, 1999, p. 20). Finalmente, o zoroastrismo, em cujas fontes vão

beber as principais religiões do Ocidente, associa o mundo das origens diretamente ao conceito de Mal:

> O mito persa primitivo atribuía a formação do mundo presente ao mal, o qual estrondeava pelos ares, a agitar as águas e a terra plana antes imóveis. [...] O zoroastrismo elaborou esse mito em uma batalha entre Ormazd, que habitava em luz elevada e infinita, e Ahtiman, que criou um mundo de mal tenebroso, uma imagem reflexa negativa do domínio de Ormazd. (IONS, 1999, p. 23)

Vê-se, portanto, que "a transformação do caos em cosmo foi esboçada em sistemas mitológicos bastante arcaicos, nas narrativas sobre a luta travada contra os demônios ctonianos e os monstros pelos *heróis épicos* mitológicos, cujos modelos ainda não se diferençavam totalmente dos ancestrais e heróis culturais", conforme nota Meletínski (1987, p. 243, grifo do autor), que assim resume essa pluralidade de manifestações do arquétipo:

> O caos se concretiza em sua maior parte como trevas ou noite, como vazio ou abismo escancarado, como água ou interação desorganizada da água e do fogo, como estado amorfo da substância no ovo, bem como sob a forma de certos entes demoníacos (ctonianos), tais como a serpente-dragão, os gigantes e deuses antigos da velha geração. A transformação do caos em cosmo é a passagem das *trevas* para a *luz*, da *água* para a *terra*, do *vazio* para a *substância*, do *amorfo* para o *formalizado*, da *destruição* para a *criação*. (MIELIETINSKI, 1987, p. 240, grifos do autor)

Na base de toda concepção do Mal, o Caos representará, portanto, para o imaginário, a fundação de uma espécie de malignidade cósmica, vencida inicialmente pela ordenação do Cosmo e continuamente combatida como uma força universal de perversidade que, em suas manifestações existenciais, ameaça a vida e a cultura. No *Paraíso perdido*, de Milton, o Caos ameaça o próprio Satã, avisando: "Dá-te pressa em partir: nem te deslembres / Que amo destroços, confusões, estragos" (MILTON, 1970, p. 68). Seu trono, na mesma obra, é circundado pelo Acaso, o Estrondo, as Iras, a "atroz Discórdia" e a Confusão (MILTON, 1970, p. 67).

Na verdade, fonte original de toda Ordem, se o Caos é temível, é porque encerra também o destino cósmico dos mundos criados, cuja força de entropia chegará, um dia, a absorver, de volta para o vazio informe, toda Ordem criada. Mircea Eliade identifica a imagem do Caos nos discursos apocalípticos:

> Notemos que nos nossos dias ainda são utilizadas as mesmas imagens quando se trata de formular os perigos que ameaçam certo tipo de civilização: fala-se do "caos", de "desordem", de "trevas" onde "nosso mundo" se afundará. Todas essas expressões significam a abolição de uma ordem, de um Cosmos,

> de uma estrutura orgânica, e a reimersão num estado fluido, amorfo, enfim, caótico. (ELIADE, 2001, p. 48)

É que, posto na pré-história da Ordem, o Caos será, também, o responsável pela destruição final do mundo, dado seu simbolismo da anarquia inicial que ameaça decompor o mundo ordenado para devolvê-lo à origem informe. O dilúvio talvez seja a expressão mais universalmente difundida dessa irrupção do Mal original sobre o mundo: *"El diluvio es la Tormenta que, en lugar de separar las aguas como en el acto creador, devuelve todas las cosas al caos primitivo, como en pleno furor de descreación"* (RICOEUR, 2004, p. 332).

É importante, nesse sentido, lembrar que, em alguns mitos gregos, o Caos é dado como filho do Tempo (GRIMAL, 2000, p. 73), o que aponta para seu poder de dissolução. Se lembrarmos, com Durand, que toda a imagética do Mal deriva de um terror diante do Tempo, notamos, mais uma vez, o caráter fundador do Caos para toda a experiência do maligno. O Caos é um esboço de divindade, que, após ser vencido pelos fundadores culturais da cultura, passa a integrar o imaginário da cultura como um deus maligno: "A luta contra as forças do Caos numa série de casos, particularmente nas mitologias do Mediterrâneo, assume a forma de luta entre gerações de deuses" (MIELIETINSKI, 1987, p. 245).

É o que se representa na teogonia grega exposta por Hesíodo, que, no imaginário do Ocidente, tornou-se o principal legado de um relato da natureza do Caos na origem dos tempos. Para Paul Ricoeur (2004, p. 351-352), o mito hesiódico recorda, em essência, o drama babilônico da criação e empreende uma "transição fenomenológica" para outras mitologias. Ali, Oceano e Tétis são equivalentes das imagens caóticas babilônicas de Apsu e Tiamat, cuja faculdade procriadora é "inesgotável" e controlada pelos deuses ordenadores, como Zeus, no mito grego. O tema deste debate sangrento, entre os gregos, é colocado em primeiro plano na obra de Hesíodo, que

> *hace derivar las potencias maléficas de la más antigua raza de los dioses. [...] Este conjunto mitológico que Kerenyi reúne bajo el título de divinidades preolímpicas constituye un fantástico ensamblaje de figuras aterradoras que multiplican el mundo de la violencia originaria, del que va a desgajarse el reino justo de Zeus; resulta interesante ver cómo estas figuras vacilan entre dos tipos: el "tipo" drama de creación hacia el cual las lleva la teogonía y el "tipo" dios-malvado hacia el cual las lleva la epopeya.* (RICOEUR, 2004, p. 362)

Paul Ricoeur lembra, ainda, que, nos mitos do Caos, este tem o poder de engendrar, como os demais deuses (RICOEUR, 2004, p. 325). Entretanto, há uma peculiaridade na forma de se reproduzir do Caos. É comum, na mitologia, a primeira divindade dar origem ao mundo

a partir de um desmembramento. Assim ocorre com a divindade chinesa Pan Ku, que repousava nas trevas iniciais, e ao Purusha da Índia védica, cujos desmembramentos dão origem ao Cosmo (IONS, 1999, p. 20). É o que também ocorre no mito grego. Jaa Torrano (1995, p. 43) nota que "há na *Teogonia* duas formas de procriação: por união amorosa e por cissiparidade. Os primeiros seres nascem todos por cissiparidade: uma divindade originária biparte-se, permanecendo ela própria ao mesmo tempo que dela surge por esquizogênese uma outra Divindade." Assim como Eros é a força da união amorosa, Caos "é a força que preside à separação, ao fender-se dividindo-se em dois" (TORRANO, 1995, p. 43). Se a imagem evocada pelo nome de Eros é a da união do masculino com o feminino, resultando na procriação, a imagem evocada pelo nome de *Kháos* "é a de um bico (de ave) que se abre, fendendo-se em dois o que era um só", de modo que, se Eros é a potência da procriação pela união, Caos é a potência da procriação por *cissiparidade*: "Se a palavra *Amor* é uma boa tradução possível para o nome *Éros*, para o nome *Kháos* uma boa tradução possível é a palavra *Cissura*" (TORRANO, 1995, p. 44, grifos do autor).

Originada da mesma essência do deus primordial, a descendência do Caos guarda boa parte de sua natureza. À linhagem do Caos

> pertence tudo o que se marca pela chancela do Não-Ser, todas as formas de violência das potências negativas e destrutivas. Os descendentes de Caos não se unem procriativamente a ninguém (exceto a união de Érebos e Noite, que procriam assim Éter e Dia [...]); eles atuam como potências de cisão, de desagregação, da violência e da morte. (TORRANO, 1995, p. 62)

De Caos provém tudo o que ameaça a existência humana e a cultura. Daí P. Commelin (2008, p. 9) afirmar, sobre a mitologia greco-latina, que "o que caracteriza as divindades das primeiras idades mitológicas é um brutal egoísmo, somado a uma implacável crueldade" (COMMELIN, 2008, p. 9). De fato, no mito greco-latino, que é o principal modelo arquetípico e simbólico para o imaginário ocidental, todos os filhos, netos e bisnetos do Caos "são potências tenebrosas, são forças de negação da vida e da ordem" (TORRANO, 1995, p. 44).

A primeira dessas "divindades", que P. Commelin considera "a mais antiga" é *Nix*, a *Noite*, que, no mito judaico-cristão, confunde-se com o próprio conceito do Caos grego, precedendo, como ele, a criação. Milton (1970, p. 67) posiciona seu trono ao lado do Caos, descrevendo-a como sua "companheira no longo reinado". Essa proximidade indica que a Noite não é propriamente um deus personificado, mas também um princípio original, um "impulso criador" (ROBLES, 2006, p.30), e faz parte da concepção de uma malignidade

cósmica. Primeira expressão do Caos no mundo, no mito hesiódico a Noite traz diante de si uma longa descendência de criaturas terríveis:

> Sempre se acreditou que a noite e as trevas haviam precedido todas as coisas. [...] Havia gerado sozinha, sem comércio com nenhuma divindade, o inelutável e inflexível Destino, a Parca negra, a Morte, o Sono, a turba dos Sonhos, Momo, a Miséria, as Hespérides, guardiãs dos pomos de ouro, as implacáveis Parcas, a terrível Nêmesis, a Fraude, a Concupiscência, a triste Velhice e a obstinada Discórdia. Numa palavra, tudo o que há de importuno na vida era tido como uma produção da Noite. (COMMELIN, 2008, p. 3)

São, todas estas, "forças da debilitação, da penúria, da dor, do esquecimento, do enfraquecimento, da aniquilação, da desordem, do tormento, do engano, da desaparição e da morte – em suma, tudo o que tem a marca do Não-Ser" (TORRANO, 1995, p. 44). Todas, como a mãe, exprimem o Caos "metafisicamente como o princípio de destruição e de perda que sob várias formas atua dramaticamente na vida humana" (TORRANO, 1995, p. 45-46).

O lugar da Noite está entre seus filhos, Sono e Morte (COMMELIN, 2008, p. 5), e ela tem como maior inimigo o Dia, por isso, nas representações dos habitantes de Brescia, que a adoravam como o deus *Noctulius* ou *Nocturnus*, vê-se-a com uma coruja aos pés, que segura uma tocha caída que o temível deus tenta apagar (COMMELIN, 2008, p. 4).

Sua relação com o Mal aparece ainda numa dimensão moral. Gilbert Durand fala de uma "depressão hespérica", presente em todas as culturas e até nos animais, que levou a uma associação da cor negra com sentimentos de dor e culpa, mas também a uma lembrança do inexorável avanço do tempo, que conduz à Morte:

> A valorização negativa no negro significaria, segundo Mohr, pecado, angústia, revolta e julgamento. [...] A aproximação da hora crepuscular sempre pôs a alma humana nesta situação moral. [...] No folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo. (DURAND, 2002, p. 91)

De fato, para muitas mitologias, a Noite é o início do dia e dota-se, assim, das mesmas qualidades germinantes que, por outro lado, compartilham a Terra e a Morte. Como para estas, "a maioria da progênie noturna é composta por abstrações, símbolos terríveis que nos intimidam talvez para ordenar os ciclos da vida e da morte" (ROBLES, 2006, p. 31). A Nix dos gregos veste um manto sombrio e percorre o céu em um carro puxado por quatro cavalos

negros, seguida pelos filhos, um cortejo de símbolos da destruição. Vê-se, logo, que os símbolos nictomórficos são

> animados em profundidade pelo esquema heraclitiano da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo. Esta água negra é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem ainda sobredeterminar a valorização temporal. (DURAND, 2002, p. 111)

É assim que, para Durand, a Noite "recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas" do imaginário diairético, que cria os símbolos e arquétipos do Mal. Ao negrume estão ligadas "a agitação, a impureza e o barulho". O tema da boca que devora é, conforme o autor, "isomorfo das trevas", e o ouvido é "o sentido da noite". Por isso, "as trevas da caverna retêm nelas o grunhido do urso e o respirar dos monstros". O negrume da Noite guarda consigo a "infinidade de movimentos" da "falta de limites" peculiar à natureza do Caos original (DURAND, 2002, p. 92) e associa-se, por outro lado, ao inconsciente, pela presença do sono e do sonho, bem como da cegueira: "Nas lendas e fantasias da imaginação, o inconsciente é sempre representado sob um aspecto tenebroso, vesgo ou cego" (DURAND, 2002, p. 94). Ingressar na Noite significa adentrar o incognoscível da matéria caótica, lugar em que o espírito e a consciência já não gozam do poder de distinguir e analisar as coisas, mundo do "indeterminado, onde se misturam pesadelos, íncubos, súcubos e monstros. Símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera" (BRANDÃO, 1986, p. 191).

Há que se notar, por outro lado, que a relação da Noite com os ciclos de vida e morte pode conferir-lhe, às vezes, um sentido benfazejo. Além de ser mãe do Sono e dos Sonhos, conta um mito que foi ela que pariu Eros, engendrado por um ovo depositado pela Noite no interior do Érebo. Além disso, ela assume fundamental papel como Alteridade necessária, no eixo de oposições, à valorização da luz:

> Sem Nix, a luz careceria de sentido, e o símbolo solar de Apolo jamais reinaria ao lado da esperança. É das trevas que surgem os prenúncios da leveza e da realidade. Atrás dela caminha a luz prometedora que chega depois de uma angustiante espera. A escuridão inflige um gemido, mas também antecipa a nova ordem de deuses, semideuses, heróis e homens portadores de uma transparência que opõe a Tânatos (ou à Morte) a fascinação da aurora. (ROBLES, 2006, p. 32).

Ambiguidade semelhante apresenta *Gaia*, a *Terra*. Contra o Caos, a Terra constitui a base do Cosmo:

> A Terra já não é mais esse espaço de queda escuro, ilimitado, indefinido. A Terra possui uma forma distinta, separada, precisa. À confusão e à tenebrosa indistinção de Caos opõem-se a nitidez, a firmeza e a estabilidade de Gaia. Na Terra tudo é desenhado, tudo é visível e sólido. É possível definir Gaia como o lugar onde os deuses, os homens e os bichos podem andar com segurança. Ela é o chão do mundo. (VERNANT, 2005, p. 17-18)

Entretanto, se, de um lado, a Terra se separa do Caos para permitir um chão seguro para a Ordem, uma segunda partição vai criar novo eixo de oposições, entre o Céu e a Terra, em novo movimento ascendente–descendente, pelo qual a Terra assumirá características negativas, por guardar, em seu seio, o lugar dos mortos e, por decorrência, dos monstros e demônios:

> É precisamente a repetição do ato voltado pela primeira vez para baixo e, pela segunda, para cima, que levou à separação das três esferas – a *terrestre*, a *celeste* e a *subterrânea* (a passagem da divisão binária para a trinaria), dentre as quais a esfera central – a terra – se opõe ao mundo aquoso embaixo e ao celeste em cima. [...] Essa divisão tricotômica é o resultado da dupla oposição entre *alto* e *baixo* e, subseqüentemente, da característica diferenciada do mundo de baixo como morada dos mortos e demônios ctonianos e do mundo de cima como morada dos deuses e, posteriormente, de pessoas "escolhidas" após a morte. (MIELIETINSKI, 1987, p. 242 e 250, grifos do autor)

Desse modo, o chão da Terra, se eleva, de um lado, para o alto, com as montanhas, e de outro, se aprofunda no mundo subterrâneo, reprodução terrestre do Abismo, do Caos: "A Terra, que surgiu do Abismo, liga-se a ele em suas profundezas. Esse Caos evoca para os gregos uma espécie de névoa opaca onde todas as fronteiras perdem nitidez. No mais profundo da Terra encontra-se esse aspecto caótico original" (VERNANT, 2005, p. 18). Por isso, "Gaia é também a Terra negra, a Terra nebulosa", na qual resta algo de "caótico e primitivo". Esta é "*Khthón*, ou seja, a terra em seu aspecto escuro, noturno, e não a terra na condição de mãe, de base segura para todos os seres que andam e se apoiam nela", explica Vernant (2005, p. 42), acrescentando que os adjetivos que a definem, para os gregos, são similares àqueles que caracterizam o Caos.

Contrária ao Caos, a Terra herda, assim, sua natureza, por nascer diretamente dele e por guardar, em seu seio, dois de seus filhos mais terríveis: Tártaro e Érebo.

*Tártaro* "é esse abismo que dentro de Gaia, no fundo dela, representa como que um sucedâneo, um eco do Caos primordial. Subterrâneo, nebuloso, noturno, Tártaro pertence a

uma linhagem totalmente diferente dessas forças celestes que são os deuses do Olimpo ou até mesmo os Titãs" (VERNANT, 2005, p. 41). *Érebo*, por sua vez, representa as trevas inferiores e subterrâneas, em simetria à Noite, que simboliza as trevas "de cima" (BRANDÃO, 1986, p. 190). Filho do Caos, o mito conta que Érebo foi metamorfoseado em rio e precipitado no Inferno por ter socorrido os Titãs, pelo que "se toma por uma parte do Inferno e pelo próprio Inferno" (COMMELIN, 2008, p. 5). Em outras palavras, "Érebo é uma espécie de antecâmara do Tártaro e do reino do que é morto" (TORRANO, 1995, p. 44).

Ambos, Tártaro e Érebo, "exprimem o Não-Ser topograficamente como o ínfimo além da extrema circunscrição aonde se estendem a luz do Céu e a firmeza da Terra". Ao contorná-los com seu corpo material, "Terra, como assento inabalável e inconcusso de todas as coisas (Ser), tem 'no fundo do chão' este seu duplo invertido, o Tártaro, que é pura Queda cega sem direção e sem fim, a total ausência e negação do Fundamento, uma imaginosa expressão do Não-Ser", e oculta em si também parte da escuridão assustadora da Noite (TORRANO, 1995, p. 45). É importante lembrar que os antigos casaram Gaia com esse Tártaro e também com Ponto, ou Mar, "que lhe fizeram procriar os monstros que todos os elementos encerram". Por isso, a Terra é às vezes "confundida com a Natureza" (COMMELIN, 2008, p. 7).

Finalmente, a negatividade da Terra, no patriarcado, se ligará ao elemento feminino. Se *Kháos* é uma palavra neutra, nem masculina nem feminina, *Gaîa* é uma palavra feminina e, herdeira da malignidade do Caos, vai estender ao elemento feminino sua maldição:

> Embora o surgimento da terra na água e a conjuração do dilúvio universal ou das águas subterrâneas sejam freqüentemente interpretados como fator de ordenação cósmica, a própria Mãe-Terra está às vezes relacionada com as forças caóticas, pois a superfície da terra é região da ordenação da cultura, mas dentro da terra se encontra o reino dos mortos, vivem diversos demônios; além disso, o princípio feminino também se associa, às vezes, ao elemento da água e do caos, costuma ser interpretado ao lado da "natureza" e não da "cultura", sobretudo nas condições do fortalecimento da ideologia patriarcal. (MIELIETINSKI, 1987, p. 242-243)

Grande Mãe, deusa da fecundidade, a Terra "mantém relações tanto com o cosmos quanto com o caos, com o começo criativo [...], e com a morte" (MELETÍNSKI, 2002, p. 108-109). Entretanto, à medida que avança o patriarcado e a formação de uma mitologia celeste superior, a Terra, na forma da Grande Mãe, "é mais frequentemente identificada com o caos, com os velhos deuses [...], com o caos das águas ou das montanhas, enquanto que nas épocas arcaicas ela aparecia frequentemente como mãe de monstros que guerreavam entre si". É a esta imagem nefasta da Grande Mãe que se relacionarão as figuras de bruxas e de madrastas dos contos populares (MELETÍNSKI, 2002, p. 109). Participarão, portanto,

igualmente, do imaginário do Mal, a mulher e a Terra, como representação da bestialidade da natureza. Gilbert Durand observa como, na língua dos caraíbas e dos iroqueses, a femilinidade é "semanticamente conatural ao animal" e é confinada, por isso, ao nível da animalidade: "A repartição dos substantivos em gênero animado e inanimado, tal como existe em certas línguas primitivas, é substituída em outras línguas por uma repartição em gênero ândrico e em gênero metândrico. Este último compreende as coisas inanimadas, os animais dos dois sexos e as mulheres" (DURAND, 2002, p. 105).

Se a Terra se associará ao caráter caótico do Caos, por ser a responsável por uma descendência de monstros e criaturas informes, a Noite, por sua vez, engendrará tudo o que é obscuro, misterioso ou oculto.

Nesse sentido, talvez seu filho mais duro e implacável seja a *Morte*, o *Tanatos* dos gregos. Noite o concebeu por cissiparidade, como irmão do *Sono*, ou *Hipnos*. Tanatos é o grande "inimigo implacável do gênero humano, odioso inclusive aos Imortais" e, segundo Hesíodo, fixou residência no Tártaro, "diante da porta do Inferno" (COMMELIN, 2008, p. 198-199). Portador de "um coração de ferro e entranhas de bronze", Tanatos é muitas vezes representado como um menino preto com pés tortos e acariciado pela Noite, ou com os pés apenas cruzados, para simbolizar o incômodo dos corpos que povoam a sombra. Outras vezes, aparece com o rosto "desfigurado e emagrecido, os olhos fechados, coberta por um véu e trazendo, como o Tempo, uma foice na mão". Compartilha com a Noite o atributo das asas e da tocha caída. Na maior parte das vezes, porém, aparece sob a forma de um esqueleto (COMMELIN, 2008, p. 199). Símbolos teriomórficos podem também evocá-lo, como a serpente ou os animais psicopompos, a exemplo do cão, do cavalo e do corvo, que, negro e alado, aproxima-se iconicamente das formas do deus.

Próximo de Tanatos está o *Destino*, com suas servas, as *Moiras* ou *Parcas*. O primeiro "é uma divindade cega, inexorável", à qual todas as outras divindades estão submetidas (COMMELIN, 2008, p. 6) e cujas cegas decisões "tornaram tantos mortais culpados, apesar de seu desejo de permanecerem virtuosos" (COMMELIN, 2008, p. 7). As *Parcas*, por sua vez, eram três mulheres fiandeiras "encarregadas de executar suas ordens" (COMMELIN, 2008, p. 7) e, por isso, "estão envolvidas pelo mistério que costuma ser acompanhado de intimidação e de tremor a cada vez que pensamos no destino" (ROBLES, 2006, p. 97). Associam-se igualmente à passagem cíclica do tempo, do nascimento, vida e morte, cujo simbolismo aparece na atividade de fiar e na aproximação das três com as formas de representação da lua:

> Segundo Robert Graves, o mito das Moiras parece arraigado no costume remoto de bordar as insígnias da família e dos clãs nos cueiros dos recém-nascidos, ainda que, na realidade, essas entidades, ou as três Parcas, formem a tríplice deusa Lua, motivo pelo qual adotaram as túnicas brancas e o fio de linho que, na versão desse culto referente a Ísis, eram consagrados à grande deusa. (ROBLES, 2006, p. 99)

Sua qualidade maligna parece emanar principalmente da mais velha das três, que representa a Morte. Das três Moiras, Cloto, Láquesis e Átropos, correspondentes às três Parcas, Nona, Décima e Morta, o terceiro membro da tríade é o mais cruel. Átropos, cujo termo significa "aquela que não volta atrás", a menor das três irmãs, em estatura, "é a implacável que corta a linha com sua abominável tesoura. Das três, esta era tida como uma fúria cega, pois ainda que todas as divindades se opusessem unanimemente, era ela quem determinava o 'até aqui e não mais além'" (ROBLES, 2006, p. 97). Por isso, embora os antigos representassem as três Parcas sob a forma de três mulheres "de rosto severo, curvadas pela velhice" (COMMELIN, 2008, p. 83), é Átropos, ou Morta, que é representada "como a mais velha das três irmãs, com um traje preto e lúgubre" (COMMELIN, 2008, p. 83). Às Parcas, os gregos e os romanos imolavam ovelhas negras, como às Fúrias e à Noite, sua mãe (COMMELIN, 2008, p. 84), e as três deusas "infiltram com sua misteriosa obscuridade os enigmas de todo o Medievo até alcançar nossa civilização" (ROBLES, 2006, p. 98).

A *Velhice*, como se vê, é um atributo da Morte. Como divindade, é apontada como filha do Érebo e da Noite e "caracterizada pela figura de uma mulher idosa, coberta de panos negros ou da cor das folhas mortas. Na mão direita, leva uma taça e apoia-se com a esquerda num cajado. Perto dela costuma ser posta uma clepsidra quase esgotada" (COMMELIN, 2008, p. 369). Aparentadas a elas aparecem, ainda, as três *Gréias*: Ênio, Pefredo e Dino. Irmãs mais velhas das Górgonas, as Gréias levavam este nome, que, em grego, significava "velhas", "porque vieram ao mundo com cabelos brancos" (COMMELIN, 2008, p. 125).

Descendente importante e temível da Noite é *Éris*, personificação da *Discórdia*, "divindade malfazeja", que "foi expulsa do céu por Júpiter, porque não cessava de perturbar e indispor entre si os habitantes do Olimpo". Na Terra, "ela sente um prazer criminoso em semear por toda parte em que passa querelas e dissensões, nos estados, nas famílias, nos casais" (COMMELIN, 2008, p. 367-368), o que se depreende do seu nome: conforme Junito de Souza Brandão (1986, p. 233), Éris significa "perseguir" ou "acossar", de onde a deusa passa à literatura como luta, combate, contestação, rivalidade e, em outros mitos, como irmã gêmea de Ares, o deus trácio da guerra, concebida por Hera quando esta tocou a flor negra do abrunheiro, pelo que Éris teria herdado o veneno da cizânia (ROBLES, 2006, p. 92). É representada com "cabelos hirtos de serpentes e presos por fitas ensanguentadas, um rosto de

tez lívida, olhos esgazeados, boca espumante, uma língua que destila um veneno infecto", veste roupas em "frangalhos e de diferentes cores" e pode apresentar-se armada com uma tocha acesa ou um punhal, além de portar rolos com as palavras: "Guerra, confusão, querela" (COMMELIN, 2008, p. 368), uma vez que Éris "dá ocasião para os combates por meio de rumores, instilando os ciúmes ou despertando outras paixões perversas" (ROBLES, 2006, p. 93). Dentre seus filhos, está Letes, o Esquecimento; a Fadiga; "as Dores que provocam o pranto"; as Batalhas e as Brigas; os Assassinatos; "os Massacres de seres humanos"; as Falsidades, os Discursos e as Ambiguidades; as Leis Injustas; a Ofuscação; os Amigos Íntimos e a Cumplicidade; Orco, o Juramento, "aquele que maiores desgraças causa aos mortais quando alguém comete perjúrio de forma voluntária"; e finalmente a Fome (ROBLES, 2006, p. 31).

A *Fome* é representada, geralmente, "agachada em um campo árido, onde algumas árvores despojadas de folhagem dão uma sombra triste e rara; ela arranca com as unhas algumas plantas inférteis" (COMMELIN, 2008, p. 369). Para os lacedemônios, "era representada sob o aspecto de uma mulher macilenta, pálida, abatida, de uma magreza extrema, com têmporas cavas, a pele da fronte seca e esticada, os olhos apagados enfiados no crânio, as faces lívidas, enfim, os braços descarnados assim como as mãos, que tinham amarradas atrás das costas" (COMMELIN, 2008, p. 370).

Divindade também alegórica, como a Fome, e a esta aproximada, é a *Pobreza*, "filha do Luxo e da Ociosidade", ou, de outras vezes, da Devassidão, "porque os devassos incorrigíveis rumam para uma ruína certa". Aparece representada como "uma mulher pálida, inquieta, mal vestida, respigando num campo já ceifado" (COMMELIN, 2008, p. 370).

Finalmente, descendente assustadora do Caos é também a *Tempestade*, "representada com o rosto irritado, numa atitude furibunda e sentada em nuvens tempestuosas, entre as quais estão vários ventos que sopram em direções opostas. Ela espalha a mancheias o granizo que quebra árvores e destrói colheitas. Sacrificavam-lhe um touro preto" (COMMELIN, 2008, p. 107).

Filhos diretos da Noite ainda são *Éter* e *Dia*. Entretanto, estes não nascem por cissiparidade, mas da união da Noite com o Érebo, e guardam outra peculiaridade: são os únicos, em toda a linhagem de Caos e Noite, que apresentam aspectos positivos e luminosos. Jaa Torrano ressalva, contudo, que ambos não perdem sua natureza caótica: a filiação de Éter, embora este seja representante da luz superior, constitui uma luz cega onde também não se pode distinguir formas: "Éter (*Aithér* vem de *aítho*, 'queimar, abrasar') é a região superior e de esplêndida luminosidade do céu diurno. Nem Noite nem Dia são aqui períodos

cronométricos, não têm vínculos com o Sol e os astros" (TORRANO, 1995, p. 45). O Éter é, portanto, um equivalente celestial do Tártaro ctônico: cegueira e escuridão por excesso de luz.

Se, por outro lado, Dia e Noite (Hemera e Nix) são também filhos do Caos, é porque, como Géia e Urano, são princípios elementares de todos os opostos: "Dia e Noite aqui são princípios ontológicos, a exprimirem imageticamente a esfera do Ser e a do Não-Ser" (TORRANO, 1995, p. 45). Sua ascendência no Caos prova apenas a essência de conciliação dos opostos que constitui a natureza dessa divindade primordial, desse espaço e tempo absolutos onde todas as formas se integram. Caos não é apenas o Outro, ou o é na medida em que este é necessário para o Eu ser absoluto e em que não se pode pensar um "Outro" se não for em relação a um "Eu": "Dia e Noite, Ser e Não-Ser, guardam em si uma relação íntima e profunda entre si: o Ser vige e configura-se segundo uma estrutura configurada pelo Não-Ser, de tal forma que o pensamento que pensa o que é o Ser não pode não pensar o Não-Ser" (TORRANO, 1995, p. 45). Caos significa, portanto, exatamente isto: o Outro, mas – por ser o Outro, que não existe sem um "Eu" – Caos é também fusão de Eu e Outro, sujeito e objeto.

### *4.2.2 O Mal corporificado: o monstro e a metáfora do informe*

Paul Ricoeur (2004, p. 353) recorda que, se o Caos inicial é vencido pelo Criador ou pelo herói cultural, ele não desaparece absolutamente e sobrevive "en miles de figuras de angustia y de espanto", como nos monstros, que não são nem deuses, nem homens, nem animais, mas um aglomerado caótico de qualidades que foge a qualquer tentativa de definição identitária.

O papel do monstro, no mito e na literatura, é "figurar o indizível" e patentear o conflito entre Bem e Mal, Cosmo e Caos, como o eixo principal da arte narrativa: "Ao oferecer uma representação problemática de um mundo empiricamente real, o monstro levanta questões sobre o bem e o mal, realçando a relação entre eles como a preocupação central da literatura" (JEHA, 2007b, p. 25). Símbolos, aviso ou castigo de um "Mal cometido", de um código violado, "monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, monstrando-nos disjunções categóricas" (JEHA, 2007b, p. 21).

Se o Mal é a negação do dito e afirmado, do disposto pela Ordem e pelo Ser, o Nada é a sua condição original. Para realizá-lo como discurso, o imaginário precisa dispô-lo numa imagem visível que traduza, para o pensamento, uma forma, senão inteligível, ao menos sensível. Esta forma é a da monstruosidade, cuja essência, segundo o historiador Luiz Nazário, que escreveu *Da natureza dos monstros*, é justamente o ser material: "Se o monstro

é a representação do inimigo, do poder do inimigo, é a de um poder materializado" (NAZÁRIO, 1998, p. 18), por isso "os monstros são excessivamente concretos. Eles se apresentam peludos, musculosos, cheios de dentes, tentáculos, membros e garras" (NAZÁRIO, 1998, p. 36). Não são propriamente criaturas biológicas, o que significaria poder enquadrá-los numa classificação da história natural, mas representam "basicamente uma força" (NAZÁRIO, 1998, p. 15) que não se consegue nomear ou identificar com precisão: "O monstro será sempre uma coisa sem designação, um desejo frustrado, um grito de dor no vácuo, dramatizando a tentativa de apreender o mal e dar-lhe um significado fixo" (JEHA, 2007b, p. 26). É por meio do monstro que damos corpo ao insondável, a tudo aquilo "que é perigoso e horrível na experiência humana" (JEHA, 2007a, p. 7). O monstro é o que permite "um rosto (ou não) ao nosso medo do desconhecido, que tendemos associar ao mal a ser praticado contra nós" (JEHA, 2007a, p. 8). Ele é "a corporificação de nossa incapacidade de enfrentar o diverso, o estranho", é "a materialização dos nossos medos, o objeto para o qual devemos direcionar a apreensão sentida em relação ao desconhecido e ao diferente" (LEANDRO, BARBOSA e CHAVES, 2008, p. 194).

Conjugando, na mesma criatura, qualidades de espécies animais diferentes ou de animais com humanos, o monstro confere solidez à intuição abstrata do elemento maligno e materializa as sensações da espécie de Mal que representa. É assim que se atribui, por exemplo, a popularidade dos monstros semi-humanos ou antropomorfos aos traumas sexuais da adolescência, em razão das transformações físicas por que passam meninos e meninas na puberdade. Monstros desse tipo geralmente simbolizariam dimensões da existência humana em que o Mal é pressentido. Por outro lado, é comum os casos de monstros polimorfos, de cruzamento entre espécies animais ou até vegetais, representarem uma força natural em luta contra a humanidade, ou seja formas do "Mal em estado puro", conforme o define Luiz Nazário (1998, p. 11), que enumera uma série de características constituintes dos monstros.

A primeira delas é seu *relativismo* ou sua natureza especular, dependente de um conceito primeiro, em relação ao qual ele só pode se definir negativamente. Por isso ele é a metáfora por excelência da Alteridade: *"La monstruosidad no existe más que com relación a un orden establecido, por referencia a una cultura, a una ipsidad. Es la identidad del otro"* (ROJAS MIX, 1993, p. 127). Por isso, Luiz Nazário (1998, p. 29) explica que, "forma extrema da alteridade, o monstro é sempre definido a partir de uma comunidade de 'não-monstros'". Ele define a contrapartida e a negação dos valores erigidos pela sociedade que os concebe, por isso é com frequência sob sua forma que se pinta o retrato da cultura estrangeira:

> *El nombre de 'monstruo' se aplica por igual al ser cuya morfología o cuyas costumbres se apartan de las normas estéticas o éticas. Aplicado a hombre, toma el sentido de extranjero. Los monstruos forman parte de una información general en la literatura o la cartografía nos proporcionan sobre el extranjero.* (ROJAS MIX, 1993, p. 126)

Nazário recorda que, desde as primeiras investidas da cultura sobre o planeta, a imaginação não cessou "de investir e de projetar" no Outro a imagem do monstro, para poder enfrentá-lo e destruí-lo:

> O monstro é o outro, o estranho, o estrangeiro, o "inimigo natural" pronto a encarnar o Mal e contaminar, com sua simples presença, a humanidade identificada com a ideia que os perseguidores fazem de si. Cada perseguidor vê no "outro" o avesso de "si mesmo", o Mal que expele de si para poder destruir e, nesse movimento, afirmar sua humanidade. Por sua vez, o "si mesmo" é negado pelo "outro", igualmente pertinente à humanidade que a ambos nega e integra – razão pela qual o Mal raramente se encontra onde é projetado. (NAZÁRIO, p. 285)

O estatuto da monstruosidade é, portanto, um lugar de cruzamento entre a natureza física e a cultural: "O monstro é mais do que um ser fisicamente assustador. Ele pode ou não possuir uma aparência diferente daquela que consideraríamos humana; pode, também, [...] simplesmente manifestar parâmetros culturais diferentes dos que são esperados" (LEANDRO, BARBOSA e CHAVES, 2008, p. 194). Em todo caso, o que define o monstro é sua distinção irrecorrível de tudo o que é reconhecido como igual ao que a Identidade dispõe. Ou: "O monstro é o ser no qual a diferença tende a acentuar-se em detrimento da semelhança" (DEL PRIORE, 2000, p. 57). O que o homem teme no monstro é

> o poder do desconhecido, que vive em outros territórios, em outras dimensões, além de suas fronteiras, ou que vem de fora, do espaço não explorado, da natureza não trabalhada, de tempos imemoriais, de vales distantes, de regiões secretas ou de planetas esquecidos. Pois o monstro surge sempre do Além: de uma cidadezinha isolada, da selva primitiva, de uma ilha solitária, das profundezas do mar, do sono eterno, de um mundo desconhecido, do abismo sem fim, de uma civilização extinta, do passado remoto, de lagoas estagnadas, do futuro imprevisível, de um pântano ermo, de poços abandonados, do reino das trevas, de laboratórios secretos – numa palavra: do Inconsciente. (NAZÁRIO, 1998, p. 22)

Os monstros "são os estranhos em último grau, o 'outro' persistente que assalta a comunidade ou o indivíduo" (COALE, 2007, p. 103), este "Grande Falo Mau", como o alcunha Nazário (1998, p. 22), que "tentará, a todo custo, penetrar no corpo social". Avesso à Ordem instituída, o monstro simboliza a ausência de leis ou a confusão dos códigos, que se

recusam a ser sistematizados: “Essas entidades fantásticas têm suas próprias leis, naturais e antinaturais ao mesmo tempo” (NAZÁRIO, 1998, p. 15).

Esta recusa da normatização está representada em outra característica monstruosa identificada por Nazário: o *hibridismo*. “O conceito de ‘monstruoso’ [...] designa principalmente o híbrido e o deformado”, define Sérgio Luiz Prado Bellei (2000, p. 11), em *Monstros, índios e canibais*. Nessa condição, o monstro serve de elemento de crise e questionamento dos processos identitários:

> Criatura da fronteira marcada sempre por um não-ser mais do que por um ser e condenada a estar permanentemente tanto dentro como fora, e portanto sem lugar, o monstro se configura sempre em termos de *ambivalência*: serve ao mesmo tempo para confirmar a norma, enquanto dela distante, e questioná-la, enquanto dela faz parte. (BELLEI, 2000, p. 17-18)

Por habitarem as fronteiras conceituais, os monstros “perturbam nossa capacidade classificatória porque fogem de nossos ‘padrões culturais estabelecidos’. Tudo o que é desconhecido, ou seja, tudo o que não faz parte do nosso catalogo de classificação, pode causar perplexidade, estranheza e até medo” (LEANDRO, BARBOSA e CHAVES, 2008, p. 194).

Habitante da fronteira e do limiar da cultura, o monstro está, ao mesmo tempo, “próximo e distante do humano” (BELLEI, 2000, p. 11), é o que o delimita e o legitima, mas, por isso mesmo, é também aquilo que o ameaça, no seu estado de bestialidade incontida. Daí outra qualidade do monstruoso, apontada por Nazário: sua situação de *despersonalização e reversão ao bestial*, pelo que o monstro sempre combate, em certo grau, uma noção de humanidade.

Os monstros são “criaturas enigmáticas que têm identidade com o humano, por que criadas por ele” (BARBOSA, 2008, p. 9). Desse modo, monstros, cujo termo está na raiz etimológica do verbo “mostrar”, são espelhos que *mostram* a natureza e os limites da própria humanidade: “O homem faz o monstro e o monstro mostra o homem que o fez” (BARBOSA, 2008, p. 10). Sua ambivalência e seu caráter informe denunciam a ambiguidade e a irregularidade da natureza humana:

> No espelho, as imagens refletidas são reais pelo espaço (concreto que ocupam na superfície em que estão), são utópicas (porque estão num lugar que não é seu e que acolhe o que à sua frente se coloca) e heterotópicas (pois nos levam para um outro espaço ao qual não pertencemos): amálgama absurdo da paradoxalidade de nossa existência. (BARBOSA, 2008, p. 9-10)

Por isso, Nazário (1998, p. 11) afirma que "o monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade", é o Grande Falo Mau que a devora e da qual ele é o "inimigo mortal, aquele contra o qual ela só pode reagir pelo extermínio". O que o monstro procura, devorando homens e mulheres, é destruir-lhes o que têm de humano: "Perseguindo machos e fêmeas com o mesmo apetite, não são indivíduos que o monstro deseja comer, mas a carne humana" (NAZÁRIO, 1998, p. 15-16). Por isso, nas vitórias de relatos míticos e literários, "a morte do monstro é sempre uma apoteose da civilização" (NAZÁRIO, 1998, p. 12), representada, em regra, pelo herói:

> Monstros e demônios são comumente vistos como aqueles seres que uma figura heroica enfrenta e derrota. Eles desafiam a ordem divina [...]. Assim, são vistos como inimigos dos deuses predominantes, e em alguns casos são representações de deuses primitivos, talvez aqueles do povo conquistado. Além do ataque a indivíduos, eles podem ser protagonistas em batalhas cósmicas pelas quais a mitologia afirma os poderes das deidades vitoriosas, justificando assim o *status quo*. (IONS, 1999, p. 8)

Nas narrativas, como já observamos em outra parte, o monstro é o obstáculo e o incentivo à jornada heróica; por isso, sua presença é muito comum nos mitos que presidem os rituais de passagem ou mitos de renovação e nas formas narrativas homólogas desses mitos e ritos, como os contos maravilhosos, em que sua função é a de devorar o homem velho para dar lugar ao homem novo. Em algumas situações, essa devoração é definitiva, caso em que a personagem cai em poder das forças do Mal.

Daí a importância do talhe terrível que deve o monstro aparentar: "O opositor do herói deve ser o mais possível perigoso e causador de medo, e de uma espécie tal que a sua derrota pré-determinada não desperta senão apaziguamento, por conseguinte, deve ser 'mau' no sentido mais verdadeiro" (BURKERT, 2001, p. 23). Ele tem que se apresentar de tal forma que se sinta, em sua natureza e em suas qualidades, o Mal maior que precisa ser controlado pela cultura e pela existência.

De onde segue outra característica do monstro: seu *mascaramento*: "Todo monstro é, materialmente, uma máscara: seu horror é externo, sua representação dá-se por intermédio da fantasia" (NAZÁRIO, 1998, p. 12). Esse mascaramento se dá especialmente no que escapa ao modelo físico humano: "A maior parte dos atributos da monstruosidade está em clara oposição aos atributos que definem a condição humana. Outros, são aspectos dessa condição tomados isoladamente e submetidos a um tratamento plástico de exagero" (NAZÁRIO, 1998, p. 11). Monstruoso é, portanto, o que foge ao conceito humano de naturalidade. Para Aristóteles,

> o monstro não era uma ofensa contra a natureza, mas simplesmente um desvio do que nela usualmente ocorria. Gêmeos eram monstruosos por causa de sua raridade. A redescoberta das obras de Aristóteles no século 13 pode ter direcionado o conceito de monstro para a ordem natural, pois ele adquiriu os significados de "pessoa desfigurada" e "ser malformado". Sob a fluência duradoura de seus textos, um 'indivíduo com uma má-formação congênita grave' seria considerado um monstro. Um hermafrodita, que, nos tempos de Aristóteles, seria *terás*, maravilha, tornou-se monstruosidade na Alta Idade Média (1000-1300). (JEHA, 2007b, p. 20-21)

Sua insubmissão aos padrões de medida confere também ao monstro o caráter de um desvio estético: "Muitas vezes o caráter maligno de um monstro ou demônio está refletido em sua feiura ou anormalidade, se não for um gigante ou uma quimera, ou outra criatura [...], será algum outro ser de aspecto horrendo" (IONS, 1999, p. 93). Desvio estético que corresponde, necessariamente, a um desvio ético, pois, no monstro, a máscara é a "representação física do Mal" (NAZÁRIO, 1998, p. 27), seja ela posta sobre o rosto, seja o próprio rosto deformado: "A máscara só apavora quando a deformidade física é sinônimo de deformidade moral, quando o feio é a manifestação de uma perversidade natural e a aparência conforma-se à essência. Ladrões e assassinos provocam mais medo quando mascarados" (NAZÁRIO, 1998, p. 26). A máscara assusta porque anuncia a presença invisível do Mal: "Deformidades externas revelam transgressão, pois o indivíduo personifica uma traição da natureza" (JEHA, 2007a, p. 7). Trata-se daquilo que Zygmunt Bauman chama de "estigma", marca utilizada para identificar os sujeitos perigosos para a Ordem. O significado original do termo designa qualquer sinal corpóreo que indique "inferioridade de caráter ou fraqueza moral" (BAUMAN, 1999, p. 77). Numa cultura ordenada, a ameaça aos seus valores deve ser assinalada para manter seus membros em alerta, "desacreditando-se o estranho, representando suas características exteriores, visíveis e fáceis de identificar [...] como sinais de qualidades ocultas e por essa razão ainda mais abomináveis e perigosas". É a essência da feiura, no monstro:

> A feiura implica em rejeição e isolamento, situação que marca profundamente a personalidade dos defeituosos. Quando ultrapassa os limites socialmente tolerados, a feiura torna-se alvo de agressões generalizadas. Como se não bastasse ser vítima da natureza, o deformado arrisca ser vítima da humanidade. Sob o peso desse duplo estigma, o 'monstro humano' geralmente sucumbe. (NAZÁRIO, 1998, p. 18)

A função do estigma, portanto, é "imobilizar o estranho na sua identidade de Outro excluído" e permitir, à cultura, que trace uma "fronteira para o território que considera sua tarefa cultivar", circunscrevendo a área que "*deve* ser deixada de lado" (BAUMAN, 1999, p.

78, grifo do autor). O estigma "enfatiza" uma diferença "que está em princípio além do conserto e que justifica portanto uma permanente exclusão" (BAUMAN, 1999, p. 77).

Este *descontrole* é o quinto atributo da monstruosidade de nossa lista. "Criaturas híbridas e inclassificáveis" (LEANDRO, BARBOSA e CHAVES, 2008, p. 193), os monstros desafiam o pensamento racional e organizador. O monstro é uma criatura sobre a qual a Ordem não obteve controle ou o perdeu. Seu aspecto informe e caótico sugere a ambivalência de que fala Bauman (1999, p. 10), e a sensação de "perda de controle" que ela provoca. "O monstro e o discurso da monstruosidade constituem uma linguagem reveladora daquilo que, não podendo ser re-presentado, pode apenas, como sugere a origem etimológica de 'monstro', ser *mostrado* ou *demonstrado*", explica Bellei (2000, p. 15, grifos do autor). Trata-se da porção misteriosa do mundo que a razão não pode esclarecer: "O monstro evoca a ideia de ilusão e de fantasmagoria, a noção de medo e horror, a perplexidade humana diante de manifestações inexplicáveis" (DEL PRIORE, 2000, p. 123).

Outra forma de expressar esse descontrole é o *gigantismo*, atributo da maior parte dos monstros, que já está na definição de Aristóteles, para quem o prodígio ou a monstruosidade se caracteriza por uma "deficiência" ou um "excesso" (JEHA, 2007b, p. 22). Relacionando-o à percepção do maligno, Nazário recorda que, "no imaginário popular, o Mal é enorme, maciço, assumindo frequentemente a forma excessiva de um animal antediluviano" (NAZÁRIO, 1998, p. 11). Por isso o monstro, que, segundo Sam Coale, aproxima-se do conceito romântico de *sublime*, "requer tamanho e força e deve ser estranho e aterrorizante. É tanto amedrontador quanto tremendo: um confronto de emoções que distorcem e esmagam nosso sentido de escala e limite" (COALE, 2007, p. 102). Já, para Veronica Ions (1999, p. 86), "o gigante que estremece a terra" pode ser também uma representação infantil da prepotência adulta e seu comportamento às vezes assustador. Trata-se de "um personagem aterrorizador" presente em mitos ao redor de todo o mundo, cuja força se traduz frequentemente no poder de levantar montanhas.

Essa força descomunal e esse gigantismo, próprios dos animais antediluvianos, como o indicou Nazário, fazem da maior parte dos monstros as representações físicas do Caos original. O monstro expressa uma "noção de pluralidade e grandeza" (NAZÁRIO, 1998, p. 16), como são os principais atributos do Caos:

> O que está no fundo da monstruosidade não é a carência e a restrição, mas o cúmulo e a rebarba: o gigantismo do corpo, a multiplicação das espécies, a hipertrofia dos membros, a profusão de pelos, patas, garras, chifres, guelras, barbatanas e tentáculos, o crescimento exagerado das mandíbulas, a exasperação da coisa viva que não para de crescer, aglutinando outros seres na

> sua gelatina – manifestações concretas de um desejo insaciável, esse sim regido pelo princípio do Vazio. (NAZÁRIO, 1998, p. 16)

O monstro representa a contínua luta entre a Ordem e o Caos, seja na origem dos tempos, seja no retorno deste primeiro "deus" e sua constante ameaça de conduzir a Ordem de volta ao Nada. O monstro é "um Vazio que tende ao Pleno e um Pleno que tende ao Vazio, uma vez que seu destino entre os homens é ser por eles perseguido, capturado e destruído, depois de persegui-los, capturá-los e destruí-los" (NAZÁRIO, 1998, p. 16-17). É o caso de monstros fabulosos nos mitos fundadores de culturas, como o dragão Tiamat, no mito caldeu; o "monstro terrestre fêmea ou bissexual com inúmeras bocas a nadar nas águas primordiais, onde ele devorava todas as suas criaturas", descrito pela mitologia asteca (IONS, 1999, p. 19); e o monstro da tradição bíblica, como o Leviatã, cuja deformidade evoca o Caos anterior à criação, de modo que o ataque dos monstros corresponde "a uma desforra do Dragão mítico, que se rebela contra a obra dos deuses, o Cosmos, e se esforça por reduzi-la ao nada" (ELIADE, 2001, p. 46).

No caso desses monstros originais, é frequente sua associação com os elementos fundadores da matéria, em especial aos mais femininos, a água e a terra, e sua natureza ctônica. Eliade (2001, p. 47) lembra que "o Dragão é a figura exemplar do Monstro marinho, da Serpente primordial, símbolo das Águas cósmicas, das trevas, da Noite e da Morte – numa palavra, do amorfo e do virtual, de tudo o que ainda não tem uma 'forma'". Parece ser este também o caso das primeiras divindades dos mitos gregos, os Hecatônquires, Ciclopes e Titãs, que, como símbolos do desencadeamento dos elementos, constituem a "primeira aparição do 'Mal', da hostilidade em relação ao espírito-ordenador" (DIEL, 1991, p. 111) e guardariam, portanto, alguma relação com o Mal cósmico do Caos. É importante, entretanto, notar que a ligação com os elementos é mais apropriada para os Hecatônquires, cujo nome designa etimologicamente uma criatura de cem mãos ou cem braços (BRANDÃO, 1986, p. 206), ou até certo ponto aos Ciclopes, "gigantes monstruosos, filhos de Netuno e Anfitrite ou, de acordo com outros, do Céu e da Terra", que portavam um único olho "no meio da testa, daí seu nome (*Cuclos*, círculo, e *ops*, olhar)" (COMMELIN, 2008, p. 126) e eram os senhores da tempestade, do raio e do trovão. Commelin (2008, p. 127) ressalva, entretanto, que "vários poetas consideraram-nos como os primeiros habitantes da Sicília e os representam como antropófagos". Paul Diel (1991, p. 115) defende que os Titãs representariam "as forças indomáveis da alma" e os desejos terrestres contra a iluminação do espírito. Por outro lado, a etimologia do termo ora o põe a significar "rei" ou "soberano", ora "brilho, luz", o que os identificariam, de algum modo, como veremos adiante, às forças divinas e os colocariam

como contrapartida ou lado escuro destas mesmas forças. Recordemos, nesse sentido, que, se os Titãs combatem o intelecto iluminador de Zeus, os Hecatônquires e os Ciclopes colaboram com o deus olímpico, sendo, os primeiros, responsáveis por uma "nova *enérgeia*", que centuplica os poderes de Zeus (BRANDÃO, 1986, p. 206).

O que é comum a todos eles é sua aparência de "aberração", que o gigantismo atribui a qualquer monstro, para representar a truculência, em oposição ao espírito refinado da coletividade cultural:

> A figura do gigante é frequentemente associada à maldade, à estupidez e ao egoísmo. [...] A vitória do bem minúsculo sobre o mal gigantesco fala do desplante da quantidade e do mistério da qualidade, que sobrevive aos apocalipses da matéria graças a uma astúcia. [...] O agigantamento do homem não altera apenas seu corpo: o mutante adquire uma agressividade própria ao novo tamanho. (NAZÁRIO, 1998, p. 30)

Consequência de sua agressividade e desproporção, é a *ferocidade* e a *voracidade* do monstro, sétimo atributo do monstro, que se associa a um oitavo: seu poder de *agarramento*. Para Luiz Nazário, a origem do medo do monstro está no medo de ser agarrado: "A vítima agarrada pelo monstro é imediatamente presa da morte, já que a mutilação representa uma morte para um órgão; a feiura, uma morte para o desejo; a maldade, uma morte para a alma; e o sofrimento, uma morte para a carne" (NAZÁRIO, 1998, p. 33). Por isso, um dos principais expoentes da máscara monstruosa são os olhos dilatados e as mãos abertas, que em composição com a boca, reúnem a tríade verbal do esquema do desejo monstruoso de *ver*, *agarrar* e *devorar*:

> A representação imaginária da monstruosidade concentra-se, pois, no complexo olhos-boca-mãos, numa máscara que revela a intencionalidade maligna inscrita no corpo corrompido. [...] A monstruosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição. (NAZÁRIO, 1998, p. 12-13)

No decorrer de todo relato mítico, é comum o monstro aumentar de tamanho ou poder, expandindo o Mal pelo espaço ordenado, numa multiplicação dos aspectos negativos que "tende ao infinito" (NAZÁRIO, 1998, p. 39). É sua faculdade de *progressividade* e *reprodutibilidade*, herança da cissiparidade do Caos, como símbolo do poder do Outro de se reproduzir continua e descontroladamente. Lembramos, com Bauman, que a construção da Ordem

> é a luta da determinação contra a ambiguidade, da precisão semântica contra a ambivalência, da transparência contra a obscuridade, da clareza contra a confusão. [...] O outro da ordem não é uma outra ordem: sua única alternativa é o caos. O outro da ordem é o miasma do indeterminado e do imprevisível. O outro é a incerteza, essa fonte e arquétipo de todo medo. Os tropos do 'outro da ordem' são: a indefinibilidade, a incoerência, a incongruência, a incompatibilidade, a ilogicidade, a irracionalidade, a ambiguidade, a confusão, a incapacidade de decidir, a ambivalência. (BAUMAN, 1999, p. 14, grifo do autor)

Por outro lado, se o Caos "é pura negatividade", as instâncias dessa negação são "produto da autoconstituição da ordem, seu efeito colateral, seu resíduo" (BAUMAN, 1999, p. 15). Desse modo, quando mais a Ordem avança, mais o Outro igualmente se fortalece e se expande, contaminando, um a um, os membros e valores da cultura.

A *contaminação* e a *mutabilidade* são dois dos perigos mais terríveis da monstruosidade e os trataremos, aqui, como atributos correlatos. Mudanças são frequentemente assustadoras no aprendizado do homem, pois sempre o retiram de sua zona de segurança:

> A metamorfose é um dos fenômenos que mais impressionam o homem, que a sofre ao longo de toda sua vida: o aprendizado da fala, o crescimento de pelos e unhas, o despertar da sexualidade, o advento da velhice e a decomposição do corpo, além das constantes ameaças de acidente, mutilação, obesidade e doenças, levam-no a temer continuamente por sua forma. (NAZÁRIO, 1998, p. 40)

Comentando o conceito de monstruosidade em Jorge Luís Borges, Silviano Santiago (1998, p. 38) aponta a "transformação" como maior ameaça do monstruoso, já que "é a figura que traduz o puro movimento sem direção fixa", condição em que "o movimento do devir do outro" não aparece numa conjunção relativamente "estável" de opostos, mas na fluidez incontrolável da passagem de um estado a outro. Por isso Borges, em seu bestiário de monstros, não inclui o lobisomem ou o Dr. Hyde, de Stevenson, que são exemplares de homens que regridem à condição animal, representando, portanto, o que existe de indomável na condição humana, isto é, sua porção demoníaca: "A violência stevensoniana dá forças ao mal que existe no ser humano móvel, passível de ser transformado em algum outro ser extraordinário" (SANTIAGO, 1998, p. 43). Trata-se de uma "teologia às avessas", em que a transformação trai um lado maligno presente no próprio modelo e o risco de sua duplicação num objeto de autonegação: "Decreta-se assim a impossibilidade de que o que é dito como norma se transfigure num devir outro e paralelo, suplementar. Esse devir outro da norma, a

ser marginalizado e excluído da escrita borgeana, marca sempre a posse do Diabo sobre o 'ser'" (SANTIAGO, 1998, p. 39). A transformação é, pois, uma possessão, pelo que nos coloca na presença de uma monstruosidade especial, aquela que aproxima o monstro do *status* de uma contrapartida divina; em outras palavras: o demônio. Esta é uma das razões pelas quais tratamos o demônio, em nossas categorias do Mal, num caso à parte de monstruosidade, como se verá adiante.

Com a transformação, ocorre o perigo do deslocamento e até dispersão dos binarismos: enquanto cada qual, Mesmo e Outro permanecem o que são, a Alteridade não ameaça. O grande terror na ascensão da Alteridade é seu movimento, é a travessia de fronteiras e a instabilidade estatutária que a metamorfose inaugura: "Quando se processa num corpo humano, a transformação implica na perda da identidade e/ou caráter, na degradação física e/ou moral. [...] Em casos assim, a vítima escapa das leis naturais da condição humana para ver-se submetida a leis estranhas, ditadas com sinistra regularidade por uma lógica sobrenatural" (NAZÁRIO, 1998, p. 40).

O risco da contaminação, para a cultura, é tornar-se, ela toda, monstruosa, por isso, "estritas proibições de *conúbio*, *comércio* e *convívio* são os métodos mais comuns de isolamento cultural e limitação de contato" com o estranho e monstruoso (BAUMAN, 1999, p. 76, grifos do autor), pois é próprio do monstro exibir um caráter de valor massificado e massificante, modo como toda cultura trata a diferença: "Da perspectiva da maioria nativa, 'todos os estranhos são a mesma coisa'. [...] A individualidade do estranho é dissolvida na categoria. [...] Autêntica *pars pro toto*, o indivíduo estranho é visto metonimicamente como um microcosmo da categoria como um todo" (BAUMAN, 1999, p. 82). O horizonte ideológico de todo contágio é o totalitarismo, consequência final da contaminação monstruosa (NAZÁRIO, 1998, p. 41).

Aparentada com o poder de contaminação nos parece a próxima qualidade do monstro: seu igual poder de *ubiquidade*. Encontrar uma criatura em todos os lugares e, em especial, onde ela não *deve* e não *pode* estar é uma das experiências humanas mais incômodas e aterrorizantes:

> Ver algo ou alguém, num lugar em que jamais poderia ou deveria estar, sempre causa uma vertigem. [...] O deslocamento é um atributo clássico do monstro, que nunca está onde acreditamos que esteja. O monstro domina por estar em toda parte: ele pode vir por trás, pelos lados, à tona, em silêncio, de repente. Desaparece depois do ataque, como se nunca tivesse existido, para ressurgir em outra parte, onde menos o esperamos. (NAZÁRIO, 1998, p. 33)

A razão não suporta encontrar o ambíguo lá onde a Ordem deveria estar imperando. Isso fere o princípio de estabilidade e previsão do sistema ordenado. Por isso, o monstro goza de um talento de *invisibilidade*. Tal nos parece o Mal em sua misteriosa ação de ataque:

> O ser invisível desloca-se sem nenhuma restrição no tempo e no espaço: tem o domínio absoluto sobre os seres visíveis, que estão relacionados, unidos, embaraçados pelos próprios olhares. Os olhares prendem e fixam, retêm os corpos aos quais se dirigem. O reconhecimento da fisionomia obriga as pessoas a se cumprimentarem, independentemente de seus desejos: de qualquer forma, cada um espera o outro com seu olhar, e esse olhar detém a ambos e os arrasta, como um laço, até as proximidades recíprocas. (NAZÁRIO, 1998, p. 34)

O monstro, com sua feiura e suas desproporções, estupra os olhares, desacomoda-os de suas cores habituais, revela o que não se quer ou não se pode ser visto.

Já comentamos, aqui, a etimologia da palavra "monstro". Gostaríamos de acrescentar que Santo Agostinho afirmava que os monstros "tinham algo a 'mostrar'" e "mostravam (*monstra = monstrare*), manifestavam (*ostenta = ostentare*), prediziam (*portenta = pra-ostendere*) e anunciavam (*prodigia = pro-dicere*) antecipadamente tudo o que Deus ameaçara realizar futuramente no tocante aos corpos humanos". O monstro é sinal do que pode acontecer aos homens e, por isso, obriga-os "a pensar como seriam se não fossem como eram" (DEL PRIORE, 2000, p. 23).

Daí o sentimento de *incredibilidade* que toda aparição monstruosa provoca. Luiz Nazário descreve esse efeito na literatura e no cinema:

> Quase sempre, uma testemunha privilegiada toma consciência da existência do monstro, do perigo que ele representa, da aproximação da catástrofe e tenta alertar a comunidade, que o toma por louco. Só quando o monstro faz uma aparição pública é que todos se convencem de sua realidade e tentam salvar-se, individualmente ou pela união nacional. O monstro não é incrível por sua natureza, mas porque a irrupção de algo tão extraordinário na vida cotidiana parece impossível às pessoas comuns, apegadas ao "realismo" da realidade. (NAZÁRIO, 1998, p. 25)

Os valores, predicados e costumes que o monstro encarna e *mostra* já deveriam ter sido expulsos ou domesticados pela cultura. Ele só pode existir aonde não alcança a mão do espírito ordenador:

> O monstro existe, *mas muito distante, não aqui*. Esse deslocamento da realidade física para lugares remotos ou inatingíveis tornava possível a teoria da existência real do monstro justamente porque garantia que ele não poderia ser confirmado empiricamente, e, ao mesmo tempo, afirmava a sua realidade

> simbólica enquanto algo que a nada correspondia de realmente *existente* na realidade imediata. (WILLIAMS apud BELLEI, 2000, p. 16, grifos da citação)

Luiz Nazário (1998, p. 25) vê, neste descentramento espacial, também um distanciamento no tempo: "A barreira psicológica que se ergue contra a evidência da existência do monstro é um reflexo do bloqueio que faz o adulto esquecer o polimorfo perverso que foi, construindo em torna da infância um halo de inocência." É possível que se deva, em parte, a esta relação distanciada com o tempo, também nossa décima-quinta faculdade do monstro: sua *longevidade* ou *imortalidade*. "Uma vida longa é desejável, mas a extrema longevidade inquieta", explica Nazário (1998, p. 28), lembrando que o imaginário raramente representante o ancião como malvado, "os muito idosos possuem algo de 'monstruoso'" e "a decrepitude permanece importante atributo de múmias e vampiros, que sempre veem sua falsa juventude desmascarada" (NAZÁRIO, 1998, p. 28-29).

Desta suposta filiação ao Eterno, o monstro retira parte de sua *indestrutibilidade*. Ainda que mortal, entretanto, a aparência de indestrutível faz o monstro sobreviver "aos piores ataques" (NAZÁRIO, 1998, p. 38).

Morto, entretanto, toda ameaça parece com ele se desvanecer. É que o monstro goza de uma *identidade única*, do privilégio de ser uma criatura rara, "de origem misteriosa, mutante singular de sua espécie". Exemplar de um gênero maligno mítica e literariamente disseminado, o monstro *ad hoc* possui um nome e com frequência, como já vimos, "é a encarnação de uma divindade primitiva, uma força devastadora da natureza" (NAZÁRIO, 1998, p. 34).

E, assim como traz um nome, goza de uma *hereditariedade*. Referindo aos "monstros humanos", já no Renascimento, Ambroise Paré, no livro *Monstros e prodígios* (1575), apontava a hereditariedade como uma das treze possíveis causas da origem dos monstros, dentre as quais aparecia também a ação direta do Diabo ou de bruxas ou a manifestação prodigiosa de Deus em um presságio (DEL PRIORE, 2000, p. 55-56).

Por outro lado, é importante lembrar que, muitas vezes, se o monstro é embaraçoso, é justamente porque ele não se parece com seus pais (DEL PRIORE, 2000, p. 67), de onde seria possível deduzir um desvio do filho para com a norma paterna e conduzir a questão do monstro aos problemas da *imoralidade* e da *culpa*.

Miguel Rojas Mix reafirma o que dissemos acima, concluindo que como *"se pensaba que el cuerpo era el reflejo del alma, todo ser 'diferente' era considerado dañino o diabólico"* (ROJAS MIX, 1993, p. 127). Se o corpo deformado é um índice do espírito pervertido, foi possível, por esta associação, traçar uma infinidade de parentescos entre

monstros e vícios humanos. Luiz Nazário recorda que "a figura do gigante é frequentemente associada à maldade, à estupidez e ao egoísmo. [...] A vitória do bem minúsculo sobre o mal gigantesco fala do desplante da quantidade e do mistério da qualidade, que sobrevive aos apocalipses da matéria graças a uma astúcia" (NAZÁRIO, 1998, p. 30). Foi a partir dos estoicos que se convencionou agregar, à imagem do monstro, conceitos de vícios e perversões da alma: "Seu ardente desejo de conciliar a filosofia com a religião popular os conduziu a buscar nas entidades mitológicas um significado espiritual; e em suas aventuras um ensinamento sobre os bons costumes" (DEL PRIORE, 2000, p. 28).

A confiança medieval no *miraculum*, a coisa prodigiosa e admirável, revelação divina ou demoníaca da presença de algo notável, deu maiores proporções ao método, e talvez decorra daí o termo que designa o monstro. Gonçalo Júnior nota que "os conceitos de monstros criados ao longo de diferentes épocas acabaram por se completar". Como dissemos, o termo significa "mostrar", expor ou revelar algo. "No Renascimento, portanto, 'monstruoso' significa o sinal ou a mensagem enviada por Deus aos homens com o propósito de 'demonstrar' sua vontade ou ira", prossegue Gonçalo Júnior (2008, p. 20), acrescentando que "outros estudiosos afirmam que 'monstro' vem de *monera* e quer dizer 'avisar', como uma visão profética sobre tragédias futuras" e "uma terceira corrente aponta para *monstruim*, que significa espetacular, 'aquele que se mostra para além da forma'". De qualquer modo, todas as acepções apontam para uma relação do monstro com a anunciação de um interdito e indicam seu parentesco com os vícios humanos.

Mary Del Piore (2000, p. 22) informa que as traduções da *História natural*, de Plínio, o Velho, inauguraram, no Ocidente, a série de *Mirabilia* e de *Curiosa* e "engrossaram, igualmente, a tradição pictural das *Vanitas*". Por outro lado, nos bestiários, "a ênfase na moralidade, apregoada pela Igreja católica, passa a dar novo sentido alegórico aos monstros". Os pigmeus, por exemplo, num desses livros, "simbolizam a humildade; os gigantes, o orgulho; os cinocéfalos, a discórdia; os homens com beiços pendurados, a mentira etc." (DEL PRIORE, 2000, p. 28). É assim que, no período, a pintura e a escultura personificam os vícios com a presença de Harpias. De início apenas três, na mitologia grega, "Celeno, a *Escuridão*, Aelo, a *Tempestade*, e Ocitoe ou Ocípite, a *Rapidez* no voo e na corrida", esses monstros "com caras de velha, corpos de abutre, bicos e unhas curvos, mamas caídas" – que eram enviados por Hera ou Zeus como punição e provocavam a fome por onde passavam, pois "tiravam as carnes das mesas e exalavam um cheiro tão infecto que ninguém conseguia se aproximar do que deixavam" –, vão se multiplicar para representar os variados tipos de vícios

que podem assaltar o comportamento humano. “Uma Harpia sobre sacos de dinheiro designa a avareza”, exemplifica Commelin (2008, p. 118).

Às vezes é o processo inverso que ocorre e o estro de um poeta ou o imaginário de um povo vai conferir atributos monstruosos a um vício odiado. É o caso da *Fraude*, ou *Má-Fé*, que, entre os latinos, era uma “divindade monstruosa e infernal”, de cabeça humana com “fisionomia agradável”, mas corpo “pintalgado de várias cores” e terminando numa serpente com cauda de escorpião. Vivia no Cocito, rio infernal, de onde fazia surgir apenas a cabeça fora da água, “para mostrar que os enganadores sempre oferecem belas aparências e escondem cuidadosamente a armadilha que preparam”, ambiguidade que às vezes assume a figura de uma mulher nua até a cintura, com duas cabeças, “metade jovem, metade velha”, cuja mão direita segura dois corações e a esquerda, uma máscara. “De baixo de uma saia saem a cauda de um escorpião e as garras de um abutre” (COMMELIN, 2008, p. 364). Outro exemplo de conceito alegorizado em monstro é a *Inveja*, cujo sentido etimológico (*invidia*) significa “olhar com o mau olhado”. Lembra a górgona Medusa, também mulher, pálida e magra, de olhos “vesgos e cavos”, com serpentes nos cabelos e nas mãos e “outra roendo-lhe o coração”, e algumas vezes acompanhada pela hidra de sete cabeças. Commelin (2008, p. 365) diz dela que “a Inveja é um monstro que o mérito mais notável não pode sufocar”. E, para tomar um último exemplo, citemos *Belona*, ora apontada como irmã do deus da guerra, Marte, ora como sua mulher, que “atrela e conduz com o Terror e o Medo o carro desse deus. O mito a dá como irmã das Gréias e das Górgonas, filhas diretas do Caos e a faz personificar “a Guerra sangrenta e furiosa” (COMMELIN, 2008, p. 366), pois, “montada em seu carro que derruba tudo à sua passagem, precedida pelo Medo e a Morte, lança-se na batalha ou na confusão. Sua cabeleira de serpentes assobia em torno de seu rosto inflamado, enquanto a Fama esvoaça a seu redor, chamando ao som da sua trombeta a Derrota e a Vitória” (COMMELIN, 2008, p. 367).

Licostenes associou o monstro ao interdito ao localizar sua origem na torre de Babel, como “uma prova da cólera de Deus e do merecido castigo de seus filhos.” Monstros, portanto, “eram o testemunho permanente dos açoites com os quais, de tempos em tempos, o Senhor fustigava a humanidade” (DEL PRIORE, 2000, p. 43).

Outra característica que aproxima o monstro dos vícios é sua paradoxal atração, não obstante sua feiura, o que denuncia a irresistível sedução do Mal: “O monstro só entende a relação selvagem, sem reciprocidade, o ataque puro e simples, que realiza a impossível atração do feio pelo bonito [...]. O horrível, contudo, possui um estranho fascínio, uma atração que não é de ordem estético-erótica, mas animal-sexual, uma espécie de perversão do

instinto" (NAZÁRIO, 1998, p. 13). É por isso que monstros são devoradores; eles se alimentam da libido e comprometem seu potencial de sublimação: "Enquanto vive e cresce, o monstro alimenta-se da humanidade, confiscando e acumulando em si a potência sexual das personagens", prega Nazário (1998, p. 18). "É por isso que sua perseguição e morte conferem potência sexual aos heróis que o perseguem e matam". Daí o autor aceitá-lo também como uma "imagem psicanalítica do pai", em especial nas suas formas de gigante (NAZÁRIO, 1998, p. 17). Entre o que ele mostra e o que ele ataca, há uma íntima e pervertida ligação:

> O monstro é a encarnação do princípio da realidade mascarado de princípio de prazer e a encarnação do princípio de prazer mascarado de princípio de realidade, já que a ordem monstruosa é a metafórica representação de uma ordem humana proibida e simbólica justificação da ordem humana estabelecida. O monstro nasce e cresce, semeia o pânico, deixa um rastro de sangue e cinzas, põe em perigo toda a humanidade até ser explodido, queimado, desintegrado, esmagado, decapitado, congelado ou esmigalhado, retornando de onde veio como um pesadelo que se desvanece. (NAZÁRIO, 1998, p. 17)

Sua aparição é um aviso da emersão de um desejo destruidor, que deve avisar aos desavisados que o gozo descontrolado é impossível: "A existência do monstro no universo simbólico suprime qualquer afirmação do princípio do prazer. Ninguém pode gozar impunemente, alerta a presença intimidante do monstro". Por isso, o silêncio sempre antecede sua "atuação agitada e barulhenta" e, antes de triturar suas vítimas, o "monstro arrepia, seduz, fascina, paralisa ou hipnotiza". Por outro lado, o monstro assalta quando o corpo social está relaxado e vulnerável; em outras palavras, "feminino" (NAZÁRIO, 1998, p. 20), e surge sempre no momento mais inesperado:

> É nos momentos de espontaneidade que os ataques são desfechados: durante um banho de mar ou chuveiro, um coito ou uma orgia, um jantar ou uma festa, em meio a um espetáculo ou em pleno piquenique. Indivíduo inflacionado e irracional, o monstro interrompe de forma tremenda uma reunião de caráter alegre, cuja realização pressupõe a pacificação do mundo. O monstro aniquila os que se divertem e não se mobilizam: revelando a farsa da alegria num universo em transe, ele exige sua própria aniquilação como condição *sine qua non* para que a comunidade volte a se divertir, recuperando a inconsciência nele materializada. Mas o monstro retorna, sob outra forma, assim que recomeça a bacanal. Dotando a diversão de um caráter perverso, o monstro é socializador: é superego, repressão, complexo de culpa, princípio de realidade, com um sinal negativo. (NAZÁRIO, 1998, p. 14)

Mas, se exibe seu poder socializador de princípio de realidade, existe, nesta máscara, o disfarce de um princípio do prazer, pois o monstro é o que "não se deixa julgar" nem está socializado:

> É id, liberdade, ausência de culpa, princípio de prazer, com um sinal negativo. Torna-se radicalmente mau ao estabelecer a lei do puro consumo da vítima: não se contenta em matar; quer chupar o sangue até a última gota, partir o corpo em pedacinhos, devorar as entranhas, engolir tudo em grandes bocados. O *gore* é uma orgia de sangue e a "gargalhada satânica" a mais frequente manifestação do antegozo perverso. A hipótese de que o monstro encarna o princípio do prazer, válido somente para si, é confirmada por sua origem extraordinária: o monstro não tem pai, não está sexualmente identificado, sendo destituído de repressão, superego, complexo de Édipo, sentimento de culpa ou princípio de realidade. (NAZÁRIO, 1998, p. 15)

Repressão no seu mais alto grau, pois agente da Morte e do Nada, mas igualmente gozo libertário sem freios: o monstro conjuga, em seu corpo e seus gestos, a natureza ambígua do Mal e da culpa, ambiguidade que muitos tentaram reduzir a uma classificação, elaborando uma tipologia para a monstruosidade.

Depois de Santo Agostinho, foi o bispo espanhol Isidoro de Sevilha (576-636) quem primeiro tentou classificar os monstros, a partir de quatro grandes famílias: 1) monstros individuais; 2) raças monstruosas; 3) monstros fictícios; e 4) homens animais ou bestas humanas. "Os critérios utilizados para tais classificações baseavam-se no tamanho anormal ou na pequenez extraordinária dos membros do corpo, na ausência ou no excesso de membros, nas modificações parciais ou na reunião de várias deformidades", explica Mary Del Priore (2000, p. 26). As quatro famílias são, então, subdivididas em doze categorias, conforme a estrutura da monstruosidade e o tipo de deformação seja por excesso, falta, deslocamento ou hibridismo:

> (1) hipertrofia do corpo, (2) atrofia do corpo, (3) excrescência de partes corporais, (4) ausência de partes, (6) mistura de partes humanas e partes animais, (7) animais gerados por mulheres humanas, (8) deslocamento de órgãos ou partes do corpo, (9) perturbações do processo de crescimento (nascimento em idade avançada), (10) seres compostos, (11) hermafroditas, (12) raças monstruosas. (SEVILHA apud BELLEI, 2000, p. 12)

O renascentista Fortunio Liceti, por sua vez, distribui dez tipos de monstros em dois grupos: "monstros uniformes (por excesso, mutilados, de natureza ou sexo duvidoso, disformes, sem formas e enormes) ou monstros com várias formas (da mesma espécie, de espécies diversas do mesmo gênero: crianças-lobo; de diferentes gêneros próximos: criança-ganso-rã; de espécies diferentes: homem-diabo)" (DEL PRIORE, 2000, p. 67).

Luiz Nazário também faz uma proposta de tipificação, que, embora mais grosseira e menos atenta às diferenças de estrutura e composição, tem interessante desdobramento final.

A partir das cinco formas de vida natural, o autor propõe "cinco grandes formações monstruosas":

*1) Monstros antropomorfos*, "monstros humanos", que "nascem no seio de uma humanidade que rejeita sua integração criando uma imagem ideal de si mesma, da qual os malformados estão *a priori* excluídos". São exemplos de monstros antropomorfos, para Nazário, o homem "moral e/ou fisicamente alterado, mutilado ou deformado por natureza, doença, acidente, experiência ou radiação"; as criaturas de laboratório, como o autômato; o "morto animado sob a forma de esqueleto, fantasma, aparição, múmia, zumbi ou vampiro"; o "homem-animal'; o extraterrestre e o demônio (NAZÁRIO, 1998, p. 45);

*2) Monstros zoomorfos*, que aparecem como um "animal único, sobrenatural, feroz, pré-histórico, extraterrestre ou gigante" ou como uma "espécie animal revoltada, alterada por experiência ou acidente" (NAZÁRIO, p. 51);

*3) Monstros vegetais*, manifestos na "planta carnívora, diabólica, extraterrestre ou alterada por experiência ou acidente" (NAZÁRIO, p. 53);

*4) Monstros polimorfos*, compostos de "matéria informe, disforme ou multiforme" (NAZÁRIO, 1998, p. 54), como os monstros sem rosto de Lovecraft; e

*5) Monstros microscópicos*, "amebas, germes, bactérias, vírus – microorganismos capazes de exterminar a humanidade", tão frequentes nas modernas narrativas de hecatombes biogenéticas, cuja "ficção associou o vírus ao monstro por seu poder de extermínio em endemias, epidemias e pandemias" (NAZÁRIO, 1998, p. 54).

A estas cinco categorias, Nazário acrescenta uma, à qual ele atribui o *status* de "novo terror": os *monstros tecnológicos*. E é esta que nos parece a maior contribuição de sua tipologia, pois, sob esta classe de monstruosidades, ele agrupa os "objetos mecânicos eletrônicos e genéticos, animados sob as formas mais variadas", que só poderiam "configurar-se num mundo inteiramente devastado, onde o homem trabalhando conseguiu ocupar todos os espaços selvagens, deslocando os monstros de seus antigos *habitats*, remodelando a natureza segundo suas próprias 'necessidades'". Esses monstros modernos "assustam como objetos fabricados pelo próprio homem no seio da civilização" (NAZÁRIO, 1998, p. 59). Na industrialização, fenômeno próprio de nossa época, "a máquina assume o lugar do fantasma" (NAZÁRIO, 1998, p. 60) e o computador se torna um vilão (NAZÁRIO, 1998, p. 61). Como todo monstro, essas aberrações tecnológicas são híbridas, despersonalizantes, feias e embuçadas, descontroladas, desmesuradas, vorazes, ubíquas, invisíveis, indestrutíveis e imorais e ameaçam, com sua proliferação desordenada, a liberdade e a bem-aventurança do indivíduo e da cultura; são os novos agentes do Mal: "A tecnologia invadiu a privacidade,

destituindo cada indivíduo atingido por sua eficácia da posse exclusiva de si mesmo. Agora, são os aparelhos de mediação interpessoal que intervêm no tempo e no espaço como reveladores da existência do Mal" (NAZÁRIO, 1998, p. 61).

Assim, se, no início da cultura e do mito no planeta, estava a necessidade de civilizar o informe e indomesticado Caos,

> agora, a humanidade caminha para a civilização total do planeta, sem espaço para os mistérios da Natureza interior e exterior ao homem. Tudo se devassa e se interliga, através de redes de transporte, comunicação e exploração. Contudo, mesmo integralmente civilizada, a Terra permanece inóspita. Os monstros continuam vivos, ainda que não possam mais ser ingenuamente identificados à Natureza ignota e inexplorada. Nasce, assim, dentro da própria civilização, uma Segunda Natureza Má, múltipla e indestrutível. (NAZÁRIO, 1998, p. 60)

Com isso, a modernidade modificou a essência do monstro, cujo "fenômeno único" é "a mutação da sociedade num conglomerado, espaço totalitário do qual não há fuga possível, e onde homens e monstros se confundem". Repetindo o que Meletínski afirmou do Caos nos mitos modernos, "a natureza e as regiões inexploradas, misteriosas e selvagens – o Irracional, o Inconsciente – de onde saem os monstros" agora é o mesmo espaço da sociedade, das "regiões ocupadas, trabalhadas e civilizadas – o Racional, o Consciente – que combatem os monstros" (NAZÁRIO, 1998, p. 65).

### *4.2.3 O Mal divino: os demônios e a face maligna do deus*

Embora Luiz Nazário trate conjuntamente os demônios e fantasmas, na qualidade de "monstros antropomorfos", em nossa lista de categorias preferimos tratá-los separadamente, por entendermos que eles trazem certas peculiaridades simbólicas e arquetípicas, bem como uma origem diferenciada, que os caracteriza como tipos particulares na simbólica do Mal.

O historiador norte-americano Jeffrey Burton Russell (1991) deu o título de *O Diabo* a seu livro sobre as percepções do Mal no Oriente e no Ocidente, por entender que seja esta a personificação mais universal do Mal absoluto presente no imaginário das culturas. Se pensarmos no Ocidente, isto se torna ainda mais verdadeiro, uma vez que, nos últimos dois mil anos, sob o poder de Satã, o Diabo judaico-cristão, submeteram-se todos os monstros e demônios malignos concebidos por nossas mitologias.

Certamente, os demônios guardam muita semelhança com o monstro, especialmente no que respeita a sua aparência física: "Se ser demoníaco é ficar em oposição àquilo que é

divinamente ordenado, a aparência dos demônios deve ser repugnante ou de alguma forma assustadora e contrária à natureza beneficente" (IONS, 1999, p. 86). Essa aparência horrível parece ser traço característico comum às imagens que busquem representar o Mal, uma vez que este se defina sempre em oposição à beleza e à harmonia do Cosmo organizado pela Ordem. Entretanto, se a *deformidade* física do monstro é manifestação visível de sua "*informidade"* ontológica, a deformação monstruosa do demônio foi elaborada gradualmente, na evolução histórica de seu conceito, para representar, em imagem, sua *natureza maligna*, principalmente na literatura e nas artes plásticas de toda a Idade Média e de parte do Renascimento.

Portanto, mais do que para o monstro, nos demônios a aparência física assustadora é expressão de sua moralidade sinistra e até um recurso para buscar afastar o Homem do contato com sua presença e protegê-lo de tornar-se vítima da principal atividade demoníaca: a sedução. Pois, se a ação monstruosa consiste em agarrar e devorar, a ação demoníaca está mais concentrada em tentar e seduzir. "O monstro moral deseja devorar almas: é pela sugestão que afirma seu poder maligno", nota Nazário (1998, p. 50). Erich Neumann (2003, p. 72), por sua vez, num quadro em que distribui as ações peculiares às variadas manifestações do arquétipo feminino no mito, atribui a Lilith, a mãe de todos os demônios, na mitologia hebraica, os "mistérios da embriaguez", a ilusão sedutora. Daí a associação dos demônios com qualidades e coisas repugnantes, consequência do cruzamento de conceitos éticos e estéticos, que relaciona o Belo e o Bom :

> Sendo completamente negativos em sua essência, apreciam mais do que tudo corromper a Inocência e semear o Desespero, deleitando-se com as coisas mais detestáveis da Natureza, como o fedor de carne podre, o cheiro do sangue, gritos, dor, violência, excremento, etc... Em suas auras trazem escuridão profunda, rumores sinistros como o de escamas deslizando na sombra, murmúrios malévolos, inquietantes, olhos de todas as cores, em todas as quantidades, em vários lugares. O que nos parece repugnante é para eles o conceito de beleza. (FAGUNDES FILHO, 1997, p. 22)

É a máscara de feiura, que já vimos ser atributo ético-estético de todos os monstros. No demônio, porém, essa máscara recebe, por cima, outro disfarce, que o faz "parecer bom". "Uma das habilidades mais potentes dos demônios é a habilidade de mudar de aparência para se disfarçar" (IONS, 1999, p. 93), no que fazem o caminho oposto da metamorfose dos monstros, que acontece para tornar evidentes e visíveis os defeitos e as deformidades ocultos sob uma aparência benigna.

Com isso, o principal poder dos demônios não está mais na força desmedida, mas na sutileza e na malícia. "'Adversário' sobre-humano, 'sedutor', 'ardiloso' e 'enganador' – assim o define a Bíblia –, o diabo é um extraordinário ilusionista, um prestidigitador temível", afirma o historiador francês Jean Delumeau (2009, p. 379), sobre o Satã cristão. Como ele, todos os demônios "são sempre incansáveis em ameaçar, ironizar, prometer, confundir e todas as formas de astúcia. Tudo isso, naturalmente, além de assumir todas as formas dos terrores inconscientes do interlocutor, verbalizar suas culpas mais secretas ou assegurar a felicidade mais sonhada" (FAGUNDES FILHO, 1997, p. 23). É na alma humana que o demônio age, como um monstro internalizado, uma entidade maligna de espírito, tal como o monstro é necessariamente uma criatura de corpo, por isso, enquanto este frequentemente é dotado de um corpo avantajado para exibir ostensivamente suas deformidades, o corpo demoníaco é vaporoso. "De acordo com Apuleio, os *daemónia* têm corpos transparentes, pairam na atmosfera e, assim, podem ser ouvidos mas não vistos", lembra o crítico literário Harold Bloom (2008, p. 44), em obra sobre os anjos caídos no mito judaico-cristão. O mito judaico da criação dos demônios também alude a sua essência imaterial. O Talmude afirma que, como o Homem, os demônios foram criados no sexto e último dia da Criação. Durante a obra, contudo, Deus foi surpreendido pela noite: "São os demônios de quem o Santo Único (bendito seja Ele) criou as almas, mas logo que Ele se preparava para criar os seus corpos, a santidade do *shabbat* chegou e Ele não pôde criar os seus corpos" (JUDAH, O PRÍNCIPE apud SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 91). Desse modo, os demônios judaicos ocupam um lugar intermediário entre o divino e o humano: "Em três aspectos, os demônios parecem-se com os anjos, em três outros parecem-se com os homens", diz o Rabi Nathan (apud SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 91). "Como os anjos, têm asas, deslocam-se de uma extremidade à outra da terra e prevêem o futuro. Como os homens, comem e bebem, procriam e morrem." Sua dupla natureza anuncia-se também pelo modo como eles são concebidos, de ora em diante: pelo concurso de Lilith, a mãe dos demônios, com os homens, durante o sono: "O Zohar indica que Lilith, a rainha dos demônios, excita o homem privado de mulher para fabricar corpos com o esperma que assim ele derramará. Qualquer homem teria pois, no ar, crianças demoníacas, frutos dos seus sonhos eróticos e das suas actividades masturbatórias" (SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 92). Uma atividade sexual onírica, "espiritual", só poderia, então, gerar seres igualmente carentes de corpos. Os demônios são, como os monstros, seres de fronteira; mas, ao contrário destes, não ocupam os limites entre universo informe e universo ordenado. Os demônios são forças de intermediação entre o espírito divino e o espírito humano, aqueles que ficaram a meio caminho entre as duas essências.

Seres mais espirituais que corpóreos, os demônios agem especialmente sobre espíritos, empenhados em vencer uma guerra cujo prêmio é o próprio Homem: "Ligados por um dilema perpétuo, por causa de suas potestades e natureza, Deus e o Diabo precisavam de outra vontade (de outro livre-arbítrio) para resolverem sua disputa" (COUSTÉ, 1997, p. 22). Essa relação do demônio com a face humana maligna aparece em alguns mitos, como outra versão do Talmude para sua origem, segundo a qual os demônios seriam "homens depostos, descendentes dos construtores da torre de Babel; teriam sido transformados em macacos ou em demônios para castigar o seu orgulho" (SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 92), tradição que aponta ao mesmo tempo para uma ancestralidade humana dos demônios, bem como para seu poder de ludibriar com a mentira e desviar a palavra do Verbo único e original da divindade.

Por tudo isso, o principal antagonista do demônio não é o deus, como ocorre frequentemente com o monstro, mas o Homem: "Satanás não é o adversário de Deus — de quem ele é apenas uma criatura; eles não se batem na mesma categoria —, ele é o adversário do homem. Ele quer provai- a Deus que Ele faz mal em depositar a Sua confiança numa criatura de natureza inferior à sua" (SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 89). Pelo contrário, o Satã judaico aparece antes como um servidor, do que como um opositor da vontade divina: "Ao serviço de Deus, ele está encarregado de seduzir os homens como agente provocador, de os acusar diante de Deus e de lhes infligir a morte" (SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 90). Seu modo de servir é, pois, justamente tentando o Homem, para dar glória ao Criador quando aquele resiste. Daí seu trabalho de disfarçar-se, fingir bondade e seduzir, bem como o de infligir o mal para afastar os homens da fé. Veja-se esta descrição dos modos de alguns demônios japoneses:

> Os kappa japoneses são espíritos demoníacos que parecem macacos pelados, mas podem se disfarçar de crianças inofensivas. São inteligentes e habilidosos nas artes da medicina e da ortopedia; na realidade, são honrados e pode-se confiar neles, pois cumprem as promessas. Os kappa são tão educados que uma maneira de desarmá-los é inclinar-se para eles de forma que eles se inclinem de volta, pois sua força reside na água mantida em uma depressão no topo de suas cabeças. Apesar dessas virtudes morais, são inteiramente perigosos, atraindo cavalos, gado e pessoas para as águas em que habitam para chupar o sangue deles, ou para violentar as mulheres. Muitos afogamentos em rios são provocados pelos kappas. (IONS, 1999, p. 95)

A sede de sangue é outro eufemismo do monstro quando de sua passagem para o demônio. Enquanto a necessidade monstruosa é definida pela fome, cuja solução está na atividade de devorar, simbolizando a destruição total da vítima pelo aniquilamento de todo o corpo, a necessidade demoníaca é mais frequentemente a sede de sangue, que retira do corpo

apenas a vida, a alma que o anima. A sede de sangue da terrível deusa indiana Kali é devida a seu contato com um asura, um demônio. Conta o mito:

> Na índia, o gigantesco Rakhtavira era um dos muitos asuras bastante inteligentes que se tornavam sérios desafiantes do poder divino. Ele extraiu de Brahma um benefício pelo qual cada gota de sangue de seu corpo que caísse na terra produziria mais mil demônios exatamente como ele. Foi derrotando esse demônio que Kali, a forma mais aterrorizadora de Devi, esposa de Xiva, desenvolveu seu apepite insaciável por sangue; ela muitas vezes é retratada de forma parecida a um demônio — negra, rosto com presas manchadas de sangue, língua pendendo para fora e gotejando sangue fresco. Para livrar o mundo de Rakhtavira, Kali segurou-o no ar, espetou-o, e bebeu cada gota de sangue antes que alcançasse o chão. (IONS, 1999, p. 95)

Esse atributo demoníaco do deus aponta para outra diferença entre o monstro comum e os demônios: sua consanguinidade ou consubstancialidade com os deuses.

O sedutor reúne sempre duas naturezas: uma em aparência e uma em essência. Daí uma espécie de duplo caráter, nos demônios, que também os particulariza como figurações do Mal. Os mitos de monstros são figurações materializadas da luta do espírito ordenador contra as forças primordiais do informe, como vimos. Os mitos dos demônios, entretanto, surgem antes como tentativa de explicar por que o Mal continua existindo na criação de um deus bom. Daí a relação mais estreita do demônio com a dimensão moral do Mal. Ele deve sua existência à necessidade de apartar o Mal da essência divina: "Por que o Deus pratica o mal, ou faz com que seja praticado, ou permite que seja praticado? Qualquer tentativa de responder a essa pergunta é uma teodicéia, uma justificação dos caminhos do Deus para com o mundo", explica Jeoffrey Russell (1991, p. 46). "As teodiceias podem ser teológicas ou mitológicas. Teodiceias mitologicamente construídas personificam, com frequência, os aspectos malignos do Deus e, portanto, produzem deuses ou outros seres comparáveis ao Diabo". Tudo o que o Homem observa ao seu redor parece ter duas naturezas, o que exige uma estrutura binária de suas mitologias:

> Como o cosmos é por vezes benigno e outras vezes hostil à humanidade, e como a natureza humana também está dividida contra ela mesma, a maioria das sociedades que aceitam a ideia de um princípio divino considera-o ambivalente. O Deus tem duas faces: é uma coincidência de opostos. A natureza dual do Deus pode expressar-se teologicamente, em termos racionais, ou mitologicamente, em termos de histórias. No monoteísmo, o Deus pode ser visto como a reunião de duas tendências opostas numa pessoa. No politeísmo, onde o Deus-natureza é expresso em termos de muitos deuses, as divindades individuais podem, igualmente, ter "duas almas dentro do peito" [...]. Ou alguns dos deuses podem ser considerados bons, e outros maus. (RUSSELL, 1991, p. 45)

Assim, o demônio maligno Ahriman é irmão-gêmeo do deus zoroastriano Ahura-Mazda; os asuras, inimigos sinistros dos devas hindus, são igualmente seus irmãos; os demônios judaico-cristãos são espíritos celestiais caídos. Tanto no caso dos asuras, quanto nos demônios liderados por Ahriman, a força maligna demoníaca "derivava de uma reversão da natureza divina" (IONS, 1999, p. 95), e entre os gregos, o percurso semântico da palavra "demônio" atesta o parentesco desta categoria do Mal com sua contraface mítica benigna, além de testemunhar sua origem diversa da natureza dos monstros:

> Nossa palavra "demônio", que por vezes é sinônimo de "Diabo" e tem sempre conotações pelo menos negativas, deriva do grego *daimon*, que não significava necessariamente um ser mau. [...] A mudança de conotação da palavra, de neutra ou pelo menos ambígua, para má, ainda não se completara na época de Sócrates, cujo espírito guia era um "demônio"; foi, porém, consumada pelo discípulo de Platão, Xenócrates, que separou os deuses bons dos demônios maus, e desviou para estes todas as qualidades más ou destrutivas dos deuses. [...] No período helênico final, a palavra *daimonion* tinha adquirido uma conotação quase que universalmente negativa. (RUSSELL, 1991, p. 137)

Inicialmente, o demônio era, então, símbolo de uma "inspiração interior", um impulso que acompanhava todo homem e identificava-se com a vontade divina. Por outro lado, há um traço semântico na raiz da palavra *daimon* que também anuncia sua posterior conversão num termo para designar o Mal: assim como o sentido de *diaballein* é "lançar para outro lado", ou seja, "opor", *daimonion*, o "espírito mau", segue ao *daimon*, que, por sua vez, deriva de *daiomai*, "dividir" (RUSSELL, 1991, nota à p. 21), acusando, na natureza demoníaca, sua origem de um corte que a segrega de uma essência que era única. Com a visão grega combina ainda o mito judaico-cristão, segundo o qual os demônios são criaturas divinas – anjos, no caso de Satã; humanos, no caso de Lilith – que traíram sua natureza celestial. Os dois nomes "mais internacionais" (COUSTÉ, 1997, p. 12) do demônio no Ocidente judaico-cristão, também revelam sentidos de divisão e oposição: Satanás, ou simplesmente Satã, designa, em hebraico, o adversário; o neologismo grego *diabolos*, ou "aquele que se atira de través" (SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 89), nomeia o acusador, o caluniador, aquele que denuncia os defeitos das criaturas, o lado falível de Deus. Reunindo, desse modo, os sentidos de "opor", "obstruir" ou "acusar", do Satã hebraico, ao "adversário", da tradução grega *diabolos* e latina *diabolus*, o conceito passa a outras línguas, como ao alemão *Teufel* e ao inglês *devil* com a denotação básica de "oponente" (RUSSELL, 1991, p. 185).

Se o monstro é a representação física do Caos anterior à criação, o demônio apresenta estreita relação com o mundo criado, na responsabilidade que parece assumir por suas

imperfeições. Se Deus é o Verbo, Satanás é o "parasita", aquele que "provoca interferências" na Criação (SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 86). Por isso, é do Diabo o reino deste mundo. Atentando para dois diferentes registros, em grego – *aion* e *kosmos* –, traduzidos igualmente como "mundo", nas versões latinas da Bíblia, Jeoffrey Russell ressalva as diferenças de sentido entre os dois termos. "*Kosmos*", diz o autor, "pode significar o mundo natural; pode significar o mundo dos homens; e pode significar os pecadores que, devido ao seu pecado, estão separados do corpo de Cristo e se tornaram ovelhas do Diabo". *Aion* , por sua vez, "pode significar o tempo concedido ao mundo material; o próprio mundo material; ou a época atual cheia de pecado, em oposição à época do Deus que virá". Desse modo, embora sejam dois, os mundos definidos e retratados, o Diabo é o senhor de ambos:

> O Diabo é senhor do mundo natural pelo poder de causar a morte, doença e desastre naturais: o mundo foi desfigurado desde o início pela ação do pecado. O Diabo é senhor do mundo dos homens, porque o percorre livremente, tentando a quem quer. E o que é mais importante, o Diabo é o senhor dos pecadores. É no sentido de sociedade humana pecadora que os termos *kosmos* e *aion* são usados com mais frequência, pois o Novo Testamento enfatiza o problema do mal moral, mais do que o do mal natural. Afirma que o mundo foi criado pelo Senhor bom com finalidades boas. Não obstante, esse ensinamento básico é obscurecido pelo que ele diz sobre o poder de Satã. (RUSSELL, 1991, p. 237)

Se o Diabo se relaciona ao Mal natural, é na medida em que este é resultante, nos mitos demoníacos, de uma queda, do pecado que segregou uma parte da divindade e a afastou do universo perfeito: o reino do Senhor "não é deste mundo" (RUSSELL, 1991, p. 236); dele foi expulso Satã, que agora só tem para si o mundo dos homens: "Satanás não tem qualquer poder na eternidade, esse tempo é de Deus. Satanás instala-se no instante, o tempo dos homens, e no instante ele tem razão" (SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 87). Ele é o senhor do Tempo e age o ano todo, tentando o Homem. "Todos os dias, exceto um", corrige um demonólogo. "O único dia em que Satanás não tem qualquer direito, o seu dia de folga anual, é o dia do Grande Perdão. A prova: em hebraico, em que cada letra é também um número, o valor numérico do seu nome *Ha-Satan* é 364. No 365º dia, Satanás fecha a loja" (SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 90). Expulso da Eternidade, sua vingança é impedir o Homem de também acessá-la, por isso o Diabo costuma ser identificado com o anormal e o devastador, o Mal que impede os homens "de ter acesso ao caminho correto" (COUSTÉ, 1997, p. 17). Luiz Nazário (1998, p. 286) nota que o monstro demoníaco simboliza a alienação da alma humana, presente nos riscos constantes de afundar-se na materialidade das coisas e dos sistemas e contra a qual deve lutar o espírito livre: "Um indivíduo permanece livre enquanto controla o processo da

sua alienação. Há, porém, um momento imperceptível em que, tendo vendido sua força de trabalho, o homem termina incluindo na venda sua desvalorizada liberdade. Esse momento é marcado, no universo fantástico, pela venda da alma ao diabo."

Símbolo da queda moral que trouxe a dor e o sofrimento ao mundo outrora benigno, o Diabo será, por decorrência, senhor também do mundo natural e de suas imperfeições: "Velhice, doença e a própria morte eram vistas como demônios na maioria das tradições do mundo, e a dupla de 'morte e o diabo' é uma das mais famosas expressões cristãs" (BLOOM, 2008, p. 76). Note-se, nesse sentido, a influência de Charun, o deus etrusco da morte, sobre a iconografia medieval do Diabo:

> Charun deriva seu nome do grego Caronte, o barqueiro dos mortos, mas o deus etrusco excedia em muito o sinistro barqueiro do mito grego. [...] Charun tem um nariz enorme, encurvado, semelhante ao bico de um pássaro; tem barba e cabelos hirsutos, com orelhas compridas, pontudas, bestiais, dentes que rangem e lábios num arremedo de sorriso; sua cor é, com freqüência, o azul escuro. (É possível que a forma cabeluda venha dos sátiros gregos, ou de Pã.) Ele é mostrado por vezes com asas ou com serpentes que lhe saem do corpo. Todas essas características são encontradas em figuras medievais e modernas do Diabo. [...] Charun levava habitualmente um enorme macete com o qual golpeava a cabeça dos agonizantes. Essa ferramenta identifica-se mais com a foice colocada na mão da Morte pelos iconógrafos cristãos do que com qualquer atributo do Diabo, embora o macete de Charun seja por vezes substituído por um gancho, que poderia ter influenciado o tridente do Diabo, o garfo ou *kreuel*. (RUSSELL, 1991, p. 152-153)

Por essa razão, o Diabo e os demônios acabam se associando igualmente ao Mal cósmico, como "a hipóstase, a apoteose, a objetificação de uma força hostil ou forças hostis consideradas como fora de nossa consciência" (RUSSELL, 1991, p. 16) e, por decorrência, igualmente identificados muitas vezes ao Caos e à noite, tendo, no preto, a cor mais frequentemente associada à sua figura (RUSSELL, 1991, p. 54). Entretanto, se a presença de demônios pode ser constatada em todos os tempos e espaços do globo, a figura do Diabo propriamente, a do anjo caído, tem uma ascendência e uma história particular. Ela começa com o zoroastrismo persa e migra, deste, para os mitos judaicos, durante o cativeiro dos hebreus na Babilônia, para, finalmente, assumir seu lugar de destaque nas religiões cristãs, bem como no imaginário islâmico (BLOOM, 2008, p. 17).

Russell (1991, p. 85) atribui ao zoroatrismo do Irã de 600 a.C, a responsabilidade de ter causado "uma revolução na história dos conceitos", ao lançar as bases da "primeira religião totalmente dualista", cujo profeta, Zaratustra, pregava que o Mal não era uma manifestação de deus, mas "um princípio totalmente à parte" da essência divina:

> O dualismo introduzido por Zaratustra foi um passo revolucionário na evolução do Diabo, pois postulou, pela primeira vez, um princípio absoluto do mal, cuja personificação, Angra Mainyu ou Ahriman, é o primeiro Diabo claramente definido.
> O dualismo retira da unidade do Deus uma parte de seu poder, a fim de preservar sua bondade perfeita. (RUSSELL, 1991, p. 86)

Personalizado numa única corporatura, o Mal ganhou, então, com o Diabo, proporções apenas ligeiramente anunciadas em seus predecessores. "O monoteísmo acabou por reunir os monstros dispersos pelo politeísmo na figura de um único e todo-poderoso demônio", nota Nazário (1998, p. 229). Além disso, sua ancestralidade caldeia assegurou-lhe o aspecto terrível. Lembrando que a civilização egípcia influenciou muito menos que a mesopotâmica, na formação da imagem ocidental do Diabo, Jeffrey Russell (1991, p. 72) conclui:

> O pensamento religioso da Mesopotâmia difere notavelmente do do Egito pelo terror. O cosmos estava sempre desmoronando, muitas vezes sem advertência, e a ordem tinha de ser constantemente regenerada e restabelecida. A sociedade humana era ainda mais desordenada do que a natureza. A ideia de que o rei era um deus que presidia um universo essencialmente imutável não valia para a Mesopotâmia, região que atraía migrações frequentes, mistura de povos, invasões, e conquista, levando a um medo constante da guerra com sua ameaça de aniquilação, mudança ou escravidão. Os mesopotâmicos, em especial os assírios, parecem ter-se tornado ferozes em circunstâncias ferozes, e ter aumentado os terrores da vida travando a guerra constantemente e da maneira mais intimidadora.

A importância de Satã é tal que ele é o primeiro anjo de que a Bíblia nos dá notícia, pelo que Harold Bloom (2008, p. 45) defende: "O Diabo propriamente dito é Satã", o que é confirmado pela história da fusão dos dois termos:

> Na religião hebraica anterior ao exílio, Iavé fez tudo o que havia no céu e na terra, tanto de bem como de mal. O Diabo não existe. O conceito hebraico do diabo desenvolveu-se gradualmente, surgindo de certas tensões dentro do conceito de Iavé. [...] Mas a palavra "Diabo" deriva, através do latim, do grego *diabolos*, que é a tradução do *satan* hebraico. (RUSSELL, 1991, p. 173-174)

Vimos que o nome de Satanás "vem de uma adaptação do hebraico *satan* e quer dizer 'acusador, queixoso que apresenta uma acusação – um adversário de Deus'" (GONÇALO JÚNIOR, 2008, p. 41). Entretanto, Bloom atenta para um certo "desacordo" em seu estado evolutivo, pois Satã "é um dos 'filhos de Deus', em boa posição, embora a palavra hebraica *satã* signifique um obstrutor, alguém que é mais uma pedra no caminho, um obstáculo, do que uma força adversária." (BLOOM, 2008, p. 18). Ele só assume esta qualidade quando

permeado pela influência do Ahriman persa, primeira versão personalizada de um Mal cósmico: "Zoroastro foi muito além das concepções iranianas de demônios quando moldou Angra Mainyu, que mais tarde seria chamado Ahriman, o Espírito do Mal. Vigoroso em matéria de maldade, Ahriman era irmão gêmeo de Deus", tradição que retorna nas doutrinas esotéricas que fazem de Satã o irmão gêmeo de Cristo (BLOOM, 2008, p. 20).

Segundo Russell (1991, p. 180), o Diabo começa a se personificar entre os judeus, quando o Mal precisa de outras explicações, exteriores ao espírito humano. A solução está no modelo persa, que acaba por dividir Javé em dois lados e apartar dele o princípio maligno. Com isso, elabora-se a presença de um espírito com muito maior "poder de ofender" do que o dos mortais. Assim, também para os hebreus, "o Deus único dividiu-se em duas partes. Uma, o aspecto bom do Deus, tornou-se 'o Senhor'. A outra, o aspecto mau, tornou-se 'o Diabo'" (RUSSELL, 1991, p. 180).

Essa divisão ocorre a partir da confluência dos mitos de dois grupos de seres divinos: os *bene ha-elohim*, muitas vezes designados como a "corte celestial"; e os *mal'ak Yahweh* (RUSSELL, 1991, p. 181). Inicialmente espíritos ligados à essência divina, os primeiros acabaram se envolvendo com os homens, originando males para a Criação:

> O Livro do Gênesis relata que, no começo da história da raça humana, os *bene ha-elohim* olharam as filhas dos homens e as acharam belas. Tiveram relações com essas mulheres e nelas geraram uma raça de gigantes, chamada *nephilim*. Esses filhos dos *banim* com as mulheres eram "os heróis antigos, homens de renome". Depois desses acontecimentos, o Senhor mandou o dilúvio à terra, mas esse castigo foi atribuído não aos pecados dos *banim,* e sim aos dos homens, que "tinham feito muito mal na terra". (RUSSELL, 1991, p. 182)

Enoque deu um "longo passo na evolução do Diabo", rebaixando os *bene há-eloim* à condição de anjos, afastando-os da natureza divina e postulando-os como "seres decaídos" e maus (RUSSELL, 1991, p. 184). O líder desses "anjos Guardiães", como foram chamados, era Semyaza, um dos muitos nomes do Diabo, que acumulou outros, como Belial, Mastema, Azazel, Satanail, Sammael, todos nomes de demônios ou anjos caídos. "Esses nomes têm origens diferentes e os seres por eles indicados diferem em suas origens e funções", alerta Russell (1991, p. 184), acrescentando que "aos poucos, porém, eles se fundem."

O *mal'ak Yahweh*, por sua vez, era o emissário ou mensageiro de Deus. É igualmente um aspecto da natureza divina, como os *bene ha-elohim*; mas, enquanto "estes permanecem no céu com o Deus, o *mal'ak* vaga pelo mundo a seu serviço". O *mal'ak* é, pois, a voz de Deus percorrendo o mundo, a própria presença de seu espírito se manifestando às criaturas. Assim, "o conceito do *mal'ak* pretendia representar o lado de Iavé voltado para os homens, ou

o aspecto dele que os homens percebem, ou a manifestação de Iavé em sua relação com os seres humanos", de onde a palavra *mal'ak* é invariavelmente traduzida na Septuaginta como *angelos*, ou "mensageiro" (RUSSELL, 1991, p. 191).

Afastando-se da presença original divina e aproximando-se cada vez mais dos homens, por sua natureza ambígua e de fronteira entre os dois mundos, guardiães e mensageiros foram gradualmente livrando-se também de suas qualidades benignas: "Quanto mais os *banin* e os *mal'ak* eram vistos como distintos do Deus, mais era possível lançar sobre eles os elementos maus do caráter divino, desprezados por Iavé" (RUSSELL, 1991, p. 192). O *mal'ak* tem seu aspecto destrutivo salientado e "se torna a personificação da sombra do Senhor, do lado escuro da natureza divina", passando a ser "o anjo mau, Satã, o obstrutor, o mentiroso, o destruidor". Não é apenas um "adversário da raça humana, mas também um adversário mentiroso, o príncipe das mentiras e o senhor do embuste" (RUSSELL, 1991, p. 196).

Por outro lado, a queda de Satã também se aproxima do mito dos Guardiães. Assim como estes, sua queda ocorre depois da criação dos seres humanos:

> Agora, porém, não é a beleza das filhas dos homens que tenta os anjos. Não é uma questão de luxúria, mas de orgulho. O Diabo, sendo um anjo, está acima de Adão na ordem da natureza e foi criado antes dele. Adão é feito à imagem e semelhança do Senhor, de uma maneira que os anjos não são, e por isso os anjos devem adorá-lo. Em seu orgulho, o Diabo recusa-se. O Diabo cai pelo orgulho e inveja, mas inveja do homem, e não de Deus. [...] Expulso do céu, o Diabo inveja a alegria de Adão e Eva no Jardim do Paraíso. (RUSSELL, 1991, p. 201)

Congregando, em sua pessoa, mitos, histórias e caracteres desses dois grupos de seres angelicais, Satã, ou o Diabo, ganha força como principal representante de todos os poderes contradivinais e, por decorrência, de todos os fenômenos malignos sofridos na vida humana:

> O Diabo ameaça levantar seu trono contra o Deus e tenta dividir com ele o universo, informando Adão de que "Minhas são as coisas da terra, as coisas do céu são de Deus"; quando o Deus, irado, lança-o, a ele e seus seguidores, para a terra, ele continua a usar sua astúcia contra o homem e contra aquele em cuja imagem o homem foi criado. (RUSSELL, 1991, p. 202)

Por isso, se a personagem de Satã é menos importante na mitologia judaica, ela se tornará central para o mito cristão, fundado sobre a luta das forças de Cristo contra as do Anticristo:

> A função do Diabo no Novo Testamento é ser um princípio contrário ao Cristo. A mensagem central do Novo Testamento é a salvação: Cristo nos

> salva. E nos salva do poder do Diabo. Se o poder do Diabo é rejeitado, a missão salvadora do Cristo perde o sentido. O Diabo ocupa uma posição central no Novo Testamento como o principal inimigo do Senhor. (RUSSELL, 1991, p. 233)

Se o Diabo tem "presença quase que acessória" no Antigo Testamento (BRUNEL, 2000, p. 813), suas 53 aparições no Novo Testamento é prova de sua maior importância para o pensamento cristão. "O conflito entre o bem e o mal ocupa o centro do cristianismo do Novo Testamento", confirma Russell (1991, p. 231), para quem "a teodiceia cristã formulou a questão do mal e do Diabo com mais agudeza do que antes. A figura de Satã, no Novo Testamento, só é compreensível quando vista como a contrapartida, ou contraprincípio, de Cristo" (RUSSELL, 1991, p. 225).

Entretanto, a confluência de tantos atributos e mitos para a figura do Diabo, bem como a história da elaboração do seu conceito pela convergência e comunicação entre culturas antigas e modernas, não resultará numa representação facilmente delimitável do Mal. Se o Diabo se elege como a personificação mítica maior do oponente de Deus, no Ocidente, essa oposição não se apresenta de modo simples, direto e sem contradições.

Em primeiro lugar, quando os hebreus dividem a essência de Javé, para retirar dele o impulso maligno e conferi-lo ao Diabo, estabelece-se um paradoxo: "Essa tensão entre o monoteísmo explícito e o dualismo implícito tornou-se característica da religião hebraica e cristã" (RUSSELL, 1991, p. 181). Ao lado deste primeiro problema de lógica fundamental na ontologia satânica, o mito judaico registra ainda pelo menos quatro diferentes interpretações das origens do Diabo: 1) "Satã era um demônio entre demônios, que ascendeu à posição de chefe deles" (RUSSELL, 1991, p. 175); 2) "Satã é uma personificação do impulso do mal dentro do homem"; 3) "Satã era um dos servos do Deus, cuja moral e motivação declinaram"; e 4) "Satã é a personificação do lado negro de Deus" (RUSSELL, 1991, p. 176).

Em segundo lugar, não houve propriamente anulação ou supressão de crenças, quando da ascensão do cristianismo: "Os primeiros cristãos chamaram os deuses pagãos de demônios, mas não questionaram sua existência real" (GONÇALO JÚNIOR, 2008, p. 41). As formas recusadas pelo monoteísmo judaico-cristão só puderam integrar o panteão dos seres sobrenaturais irmanando-se ao inimigo ancestral e, com isso, dando-lhe até mais vigor e profundidade. Diz Russell:

> As ideias do Novo Testamento vêm, em parte, do pensamento helênico e em parte do pensamento do judaísmo contemporâneo, especialmente das tradições apocalípticas e rabínicas. O cristianismo sintetiza os conceitos grego e judaico do Diabo, e a diabologia e demonologia do Novo Testamento são essencialmente as do judaísmo helênico. O Novo Testamento foi escrito por

> vários autores num período de meio século, e seu ponto de vista não é homogêneo. (RUSSELL, 1991, p. 225)

A reunião de tantos rostos, atributos e biografias acaba conduzindo o Diabo ao estatuto de Mal Absoluto, como o que ocorre na conclusão do Novo Testamento: o Satã do apocalipse é "um princípio cosmológico", defende Harold Bloom (2008, p. 50).

Outra decorrência dessa fusão de atributos é a ambiguidade de caráter do Diabo – que, aliás, lhe cai muito bem para sua função cardinal de espírito sedutor. Uma dessas ambiguidades aparece na associação do nome de Satã com o de Lúcifer.

> Segundo consenso geral, [...] Lúcifer era o mais belo, o mais sábio, o mais poderoso dos anjos: a ninguém mais senão o próprio Deus devia obediência ou respeito. E foi precisamente esta superioridade, admitida inclusive por Santo Tomás de Aquino e Dante, a causa evidente de sua ruína. [...] A consciência da própria superioridade fez com que Lúcifer julgasse factível a possibilidade de uma emenda nas decisões de Deus; o livre-arbítrio que este lhe outorgara impediu que Deus pudesse intervir para dissuadi-lo. (COUSTÉ, 1997, p. 22)

Lúcifer teria sido, portanto, o primeiro nome deste anjo, por sua beleza e por seu caráter especular da própria essência luminosa do Criador. Entre os latinos, chamava-se Lúcifer à Estrela da Manhã, um deus ao qual se consagravam os cavalos domados, para favorecer a sua tarefa de transportar a luz: "Filho de Júpiter e Aurora, Lúcifer é o chefe ou o condutor de todos os outros astros. É ele que cuida dos corcéis e do carro do Sol, que os atrela e os desatrela com as Horas. É reconhecível por seus cavalos brancos na abóbada azul, quando anuncia aos mortais a chegada da Aurora, sua mãe" (COMMELIN, 2008, p. 92). Lúcifer era, assim, como seu irmão Mercúrio, um mensageiro dos deuses, um *mal'ak Yahweh* para os romanos, antes de se tornar hostil aos projetos divinos e receber o epíteto de Satã, o adversário. O próprio Diabo ainda guarda, em desenhos e pinturas medievais, algumas marcas dessa natureza de mensageiro e de parentesco com o outro deus greco-romano: "É de Hermes Psicopompo, que tinha asas nas pernas simbolizando sua condição de mensageiro dos deuses, que surgiu a tradição medieval de mostrar o Diabo com pernas aladas" (RUSSELL, 1991, p. 120). Essa progênie angelical reforça o que dissemos acima sobre o papel intermediário dos demônios: originalmente mensageiros do divino entre os homens, sua essência é a da divisa entre os dois mundos, o natural e o sobrenatural, os elementos de passagem da perfeição celestial à falibilidade humana. Entenda-se, aqui, intermediação como aquela ação de dois vetores, que tanto corrompe o divino pela ação do Mal moral presente no Homem, como traz ao mundo humano a sombra da face maligna do deus.

Daí "a mais inquietante das especulações sobre o Diabo", segundo opinião de Cousté (1997, p. 24): aquela veiculada por doutrinas como a dos gnósticos, que lhe atribuíam o papel de demiurgo, ou seja, o do real criador deste mundo fenomênico, em oposição ao mundo perfeito da primeira divindade. Aqui, o Diabo faria o papel de "intermediário entre o finito e o infinito, entre o criador e sua obra, como o conhecemos na atualidade." De fato, o conceito do demiurgo combina com o mito demoníaco, uma vez que os demiurgos "não fabricam o mundo; *diferenciam-no* (no sentido do Verbo que dá nome às coisas e do princípio anulador da androginia original, a partir do qual se estabelece a organização binária do criado: macho/fêmea, dia/noite, frio/calor etc.) ou o redimem", explica Cousté (1997, p. 24, grifo nosso), acrescentando que "na própria natureza demiúrgica encontra-se a essência do mal". Seu papel seria, então, "corrigir" a Criação, instalando o mundo dos homens, de onde sua presença na história das culturas seria justificável e necessária: "Sob o nome de Eblis, ensina aos filhos de Caim a arte de construir cidades e de fundir metais; como Arquidemônios, entre os maniqueus, desperta em Adão e Eva a luxúria; como Loki, nas sagas escandinavas, ataca a morada dos deuses a fim de conseguir material para a sua obra" (COUSTÉ, 1997, p. 24-25). Sua intenção não seria, portanto, inicialmente maligna, embora o fossem os seus efeitos (COUSTÉ, 1997, p. 25).

Essa natureza aproxima, novamente, mas por outra via, o Diabo judaico-cristão do mito grego. Russell nota que os anjos Guardiães e seu líder, Semyaza,

> desempenham aqui um papel muito parecido com o dos Titãs no mito grego: ampliam o conhecimento da humanidade, mas o fazem contra a vontade do Deus, que considera sua instrução como pecaminosa. Na história hebraica, o desejo dos Guardiães é uma prova adicional de sua maldade, como também o é a natureza de seus filhos. Os filhos das mulheres com os Guardiães são gigantes que se voltam contra a humanidade, destruindo bens e devorando carne humana. [...] Embora descam do céu voluntariamente, seu destino posterior é uma verdadeira "queda": são lançados em poços de trevas pelos anjos vingadores do Senhor. (RUSSELL, 1991, p. 187)

Vemos, então, que, embora sejam entidades mais frequentemente aparentadas com os monstros, os titãs gregos podem ser melhor identificados com esta outra forma do imaginário do Mal, os demônios. "*Por una parte, se sumergem en el mito cosmogónico; los titanes son los representantes de los viejos dioses vencidos", nota Ricoeur, "potencias arcaicas y salvages que no se doblegaban a ninguna ley*". Entretanto, o mesmo autor ressalva que esses primeiros deuses estão também associados, no mito órfico, à criação da humanidade, raça ambígua, portadora do Bem e do Mal, pelo que os titãs "*poseen ese carácter ambiguo de continuar el drama de creación y de anunciar el drama post-divino, si puede decirse, en una*

*palabra, la antropogonía, ya sea de tipo trágico, ya de tipo órfico e, incluso, de tipo adámico*" (RICOEUR, 2004, p. 354). Desse modo, "*el titán es la figura por medio de la cual el mal humano arraiga en el mal prehumano, al mismo tiempo que, debido a él, el dolor del ser deriva hacia la antropología*" (RICOEUR, 2004, p. 432). Nesse sentido, o papel que esses seres assumem na mitologia grega, de opositores declarados de Zeus e criaturas sempre à espreita para causar algum prejuízo ao deus ordenador, aparenta-os com a imagem dos demônios de outras mitologias. Ricoeur assim os descreve:

> Este desliziamento hacia mitos más antropogónicos se efectúa de varias maneras: en primer lugar, gracias al propio antropomorfismo del drama de creación; a la violencia puramente física de los viejos dioses se le asocia ya la violencia, en cierto modo "psicológico", de la "astucia". Por otra parte, a medida que se precisa el aspecto el aspecto celestial de la divinidad, toda la violencia ctónica, expulsada de la esfera divina, queda en suspenso, como un desecho no utilizado de lo divino: la figura de los titanes recoge aquello que es menos que divino. Por último, la imagen del Gigante, hombre muy grande, muy fuerte y muy salvage, proporciona una representación plástica de ese elemento divino inferior y contribuye a llevarlo hacia una especie de hombre primordial. (RICOEUR, 2004, p. 354)

Numa comparação com o mito hebraico e cristão, despontam algumas aproximações entre os titãs e os demônios bíblicos: como os demônios, os titãs são criaturas de essência divina expulsas do ambiente celestial e desterradas em regiões ínferas, o Inferno e o Tártaro; a astúcia será um dos principais atributos de ambos os tipos mitológicos, sua atividade oblíqua e enganosa de corrupção; nos dois casos, eles são reduzidos em sua divindade e se colocam hierarquicamente abaixo do deus criador, compreendendo aquela esfera ambígua entre o humano e o divino e situando o Mal numa região sobrenatural, mas intermédia; finalmente, como no mito grego, a demoníaca Lilith hebraica, mãe de todos os demônios, era, na verdade, a mulher primordial, criada, antes de Eva, à semelhança do deus. Ricoeur (2004, p. 355) admite essa homologia entre o mito grego dos titãs e o mito hebraico da queda, argumentando que os demônios Nefilim, nascidos do concurso entre mulheres mortais e seres celestiais e citados no Gênesis, provavelmente procedam de uma linhagem titânica.

Prometeu é, como Lúcifer, o "portador da luz" e, tanto quanto ele e Lilith, o filantropo titã era um "inocente-culpável", o que relaciona o demoníaco com o trágico. Paul Ricoeur (2004, p. 370) nota que os coros da tragédia grega cantam a cegueira do entendimento do herói e seu encaminhamento ao mau juízo, sintomas descritos, em outros mitos, como efeitos da ação dos demônios. Os demônios surgem entre Deus e o Homem. Relacionam-se com os mitos adâmicos, ou seja, aqueles que simbolizam a ação rebelde humana contra a lei divina, a corrupção da ordem celestial pelo espírito terreno.

Cousté (1997, p. 20) nota que esta imagem do Diabo "já não é a do Inimigo, mas a do equivocado por amor", pois, aqui, "se o Diabo rebela-se contra Deus, é para aproximar-se dos homens; se os estimula a imitá-lo, é para liberá-los da obediência; se os atormenta, é para que não esmoreçam em sua tarefa de 'ser como deuses', tal como o próprio Criador os reconhece no Gênese". Por isso, se o alemão Werius foi o primeiro a organizar uma hierarquia infernal, calculando em 6.666 o número dos demônios, Georg Bloveck, por sua vez, afirmou que existia um para cada homem, numa "contrafigura do Anjo da Guarda" (COUSTÉ, 1997, p. 18), um demônio protetor que acompanhava igualmente a jornada de cada indivíduo sobre o planeta.

Versões greco-romanas menos complexas dos demônios aparecem nas Fúrias, ou Erínias, e nas Queres. As Fúrias "são as divindades infernais encarregadas de executar nos culpados a sentença dos juízes" e "devem seu nome ao furor que inspiram" Compartilham com os demônios cristãos seu papel de punir e sua ação diretamente no espírito humanos, pela inspiração da angústia e da culpa. "São velhas como o crime, que elas perseguem, e como a inocência, que se esforçam por vingar" (COMMELIN, 2008, p. 196). As Fúrias mais conhecidas e citadas pelos poetas são Tisífone, Megera e Alecto. Tisífone veste uma "túnica ensanguentada" e vela à porta do Tártaro, o inferno grego. "Assim que a sentença é pronunciada aos criminosos, ela se arma de sua chibata vingadora, fustiga-os implacavelmente e insulta-os ao se lamentarem; com a mão esquerda, apresenta-lhes serpentes horríveis e chama suas bárbaras irmãs para secundá-la" (COMMELIN, 2008, p. 196-197). Também é responsabilizada pelas doenças que assolam os mortais e lhes advêm como punição por algum mal cometido. Megera, por sua vez, semeia as brigas e desavenças e é quem "persegue os culpados com maior obstinação". Finalmente, Alecto "não deixa aos criminosos nenhum descanso; atormenta-os sem trégua". Apresenta-se armada "de víboras, tochas e chicotes, com os cabelos cheios de serpentes" (COMMELIN, 2008, p. 197).

Todas se associam ao conceito da culpa e dividem, portanto, sua natureza com o Mal moral de outros demônios. Como estes, porém, também simbolizam o lado sombrio do deus e remetem, portanto, a uma culpa que não é apenas humana, mas cósmica:

> A culpa-Erínias que nasce do sangue de Urano deve ser distinguida da culpabilidade humana que, segundo uma outra versão do nascimento das Erínias, é filha de Hades, divindade-rei do subconsciente. A culpa de Crono que dá nascimento à vida é de ordem biológica, e o nascimento da vida é miticamente concebido como uma mácula da Criação, pois a vida em evolução fará finalmente nascer a culpa do ser consciente e individualmente responsável, a culpabilidade humana. (DIEL, 1991, p. 112)

Outra entidade grega de atividade demoníaca e igualmente de essência divinal é a deusa Ate, que, "filha de Júpiter, deusa malfazeja, odiosa aos mortais e aos deuses, não tem outra ocupação além da de perturbar o espírito dos homens para entregá-los à infelicidade." Ela também teve destino semelhante ao dos anjos caídos: Júpiter "precipitou-a na terra e jurou que ela nunca mais tornaria a entrar no céu. Desde então Ate percorre a terra com uma celeridade incrível e se compraz nas injustiças e nas calamidades dos mortais" (COMMELIN, 2008, p. 363), compartilhando, assim, o mesmo destino de Lilith e Lúcifer.

### *4.2.4 O Mal humano: o antagonismo do vilão*

Sedimentando todas as ações demoníacas num único conduto corporal, Satã prepara terreno para outra categoria do Mal na literatura: o vilão. Antes de aparecer um indivíduo humano que pudesse receber, unicamente sobre si, o princípio adverso responsável pela difusão de todo o Mal no mundo, era preciso que uma entidade sobrenatural pudesse congregar as diversas manifestações do princípio maligno e realizasse essa difícil tarefa de ser o oponente universal. É assim que a personificação do Mal em Satã favorece a personificação do Mal numa personagem humana.

Harold Bloom recorda que o "primeiro satã, o de Jó, parece ser o diretor da CIA de Deus e se transforma em notícias muito ruins para o pobre Jó" (BLOOM, 2008, p. 19); parece, antes, "um advogado de acusação, um funcionário de Deus de excelente reputação" (BLOOM, 2008, p. 53), do que propriamente o arquiinimigo de Deus. Já, no Livro das Crônicas e nos Livros de Enoque e de Jubileus, a personagem evolui para uma ação autônoma, estimulando, no primeiro, o rei Davi ao erro, sem o concurso de Deus, enquanto, nos pergaminhos do Mar Morto, é identificado finalmente com o mal radical, "em plena rebelião contra Deus" (BLOOM, 2008, p. 48).

Paralelamente à polarização entre Deus e Satã, segue igualmente um deslocamento do Mal, da ação divina para a ação humana. J. B. Russell (1991) observa que a essência algo maligna de Javé era atributo de um deus dos primeiros povos nômades, sempre em combate com hordas inimigas, na sua expansão conquistadora. A partir do momento em que se tornam um povo mais sedentário, os hebreus voltam-se sobre sua própria vida e redirecionam sua energia moral "O ensinamento ético dos profetas enfatizava a misericórdia e o cuidado aos pobres, viúvas e desabrigados, e insistia na responsabilidade do indivíduo em evitar promiscuidade, embriaguez, suborno e mentira" (RUSSELL, 1991, p. 179). Com isso, a ênfase no tabu ritual e seu papel antropológico de fortalecimento da identidade cultural

passam "para uma ética prática e humana de responsabilidade mútua". Acompanhando essas mudanças, a essência de Javé também se modifica. O crítico Jack Miles (1997), em sua biografia do deus judaico, retrata essa transformação nos epítetos que confere a Javé, na sua evolução cronológica registrada pelos textos bíblicos. No início o "criador", "destruidor", "legislador" e "conquistador", Javé termina, nos últimos livros, como "adormecido", "espectador", e "recluso", cedendo espaço para que a experiência humana se fortaleça como protagonista do conflito entre Bem e Mal. "Deus se aquieta", explica Miles (1997, p. 398), "mas, ampliando um pouco o foco, podemos dizer que ele é incorporado à nação judaica. [...] Atitudes que Deus teria tomado em prol dos judeus, declarações que teria feito por eles, eles agora tomam e fazem sozinhos. [...] De uma forma estranha, ele e eles trocam de papéis."

Para atender às novas experiências, a teodiceia também se modifica: "Já não se sentindo à vontade para atribuir a rapina e a destruição à vontade do seu Deus, os hebreus buscaram novas teodicéias. Uma delas foi que o mal era resultado do pecado da humanidade" (RUSSELL, 1991, p. 179). Retorna-se, aqui, ao mito primordial da queda, que, de fato, parece sempre ter constituído um modelo mítico para apartar o Mal do Criador eternamente bom e generoso, conforme atesta Ricoeur: "*El mito etiológico de Adán es el intento más extremo de desdoblar el origen del mal y del bien; la intención de este mito es dar consistencia a un origen radical del mal distinto del origen más originario del ser-bueno de las cosas*" (RICOEUR, 2004, p. 378, grifos do autor). Recordemos que o fruto da árvore do pecado é descrito como portador do conhecimento do bem e do mal, "*el fundamento mismo del discernimiento entre el ser-bueno y el ser-malvado*" (RICOEUR, 2004, p. 393) e confere ao Homem o poder de criação da distinção entre bem e mal. Por isso, com a queda, os filhos de Adão, Abel e Caim, simbolizarão as primeiras duas forças humanas em conflito e oposição: "*El pecado de Adán es el primero, en el sentido de que está el la raíz de todos los demás: Adán rompe con Dios, lo mismo que Caín se separa de su hermano y que los hombres de Babel se confunden entre sí*". Desse modo, a queda é "*una cesura a lo largo de toda la humanidad del hombre*" (RICOEUR, 2004, p. 392-393), com ela o Mal se torna drama humano, parte "*de la conexión interhumana, al igual que el lenguaje, el instrumento, la institución*" (RICOEUR, 2004, p. 400). Recordemos que a serpente é o arquétipo deste drama e desta separação e se liga, no mito da queda, à personagem da mulher. A questão proposta pela serpente, que põe em dúvida a autoridade divina, denuncia a ordem como proibição e revela a presença do Outro, da Alteridade negadora (RICOEUR, 2004, p. 395-396). É assim que a serpente acaba por representar uma parte do próprio Homem, "*la sedución de nosotros por nosotros mismos, proyectada em el objeto de la seducción*" (RICOEUR, 2004, p. 399).

Sua intenção só se torna real pelo efeito da má-fé, o mesmo sentimento que toma o vilão nas narrativas profanas, ele também portador de uma cobiça, que deseja o lugar do herói imerecidamente.

Costuma-se classificar o Mal em metafísico, físico e moral. "O *mal metafísico* resulta da finitude. Todos os organismos vivos estão sujeitos a esse tipo de mal, uma vez que eles morrem antes de atingir a perfeição (potencial)". É o mal da natureza, cujos "ciclos de vida e morte, criação e destruição, continuam inexoravelmente" (JEHA, 2007b, p. 15). O *mal físico*, por sua vez, "afeta nossa integridade física ou mental", como a pobreza, a opressão, a doença, as dores morais, os distúrbios psicológicos. Finalmente, o *mal moral* "consiste na desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos de mal moral" (JEHA, 2007b, p. 16). Enquanto os dois primeiros casos pertencem à esfera da divindade, o último, contudo, é atributo humano, que miticamente apresenta um agente colaborador, na figura do Diabo. A separação entre os dois agentes do mal moral – Diabo e personagem humana – parece encontrar polaridade correspondente nas diferenças entre o pensamento mítico e o lógico-formal. "O pensamento filosófico grego, e os autores judeus e cristãos influenciados por ele, buscaram uma teodiceia racional e explícita", explica Russell (1991, p. 257). "Os filósofos formularam uma concepção racional da lei moral, que fosse aplicável a todos os seres inteligentes. Isso permitiu uma definição racional e moral do mal." Não seria, pois, coincidência, o surgimento dos grandes vilões paradigmáticos, para a literatura moderna no Ocidente, nas narrativas da Idade Média tardia e do Renascimento, quando o pensamento mítico cristão parece arrefecer e ceder espaço a um novo impulso da lógica formal racionalista.

Essa separação entre Bem divino e Mal humano tem, contudo, como vimos, raízes bem mais antigas e, na Grécia, já transita das mãos dos mitólogos para as dos filósofos: "Foram os gregos os primeiros que fizeram, de uma maneira racional e sistemática, a pergunta *Pothen to kakoti*: De onde vem o mal?" (RUSSELL, 1991, p. 139). Embora alguns admitissem, como Pitágoras e o orfismo, uma falha cósmica na origem do Mal, a maior parte das respostas da filosofia recaía sobre uma responsabilidade humana, fosse por uma falha de caráter, que impedia o conhecimento da unicidade do Todo e dividia o mundo em Bem e Mal (Heráclito, Parmênides, Protágoras, Trasímaco), fosse por um problema epistemológico, que impedia o homem de discernir a virtude do vício (Sócrates, cínicos e estoicos). Para estes, "o mal significava uma falta humana de equilíbrio, uma ultrapassagem do limite adequado" (RUSSELL, 1991, p. 139). Não é casualidade a filosofia órfica e pitagórica ter se tornado também doutrina mística, enquanto a da segunda corrente ter se encaminhado mais

frequentemente para a discussão de questões políticas e sociais: para a segunda, a eliminação do Mal será sempre resultado da ação humana.

De qualquer modo, a pergunta sobre a origem do Mal retirou o pensamento ocidental do monismo original e sugeriu a presença de duas forças antagônicas no universo. Mesmo Platão, cuja teoria se fundamenta no monismo de um princípio único para todas as coisas, reparte o mundo em ideal e material, conferindo o Bem e a perfeição ao primeiro e o Mal ou imperfeição ao segundo, de modo que a matéria conteria os dois princípios contrários, Bem e Mal, de onde segue a presença de ambos na vida humana ordinária (RUSSELL, 1991, p. 140-141). O Mal seria, então, fruto da perfeição e da privação, do Não-Ser, da carência das qualidades daquilo que É; em última análise: carência do Bem, próprio do mundo das ideias. É que o mundo fenomênico "não pode refletir adequadamente o mundo das ideias, e na medida em que isso acontece, torna-se menos real, menos bom e, em consequência, mais mau". A arquitetura dualista de Platão foi, então, necessária para "preservar a bondade essencial do criador" (RUSSELL, 1991, p. 142). O espírito é bom, mas a matéria o corrompe: "A alma mergulhada na matéria e nela presa não pode resistir, perde seu *epistêmê,* e torna-se corrupta. [...] Os defeitos de nossas ações morais são resultado de uma constituição corporal defeituosa, ou de um mau ambiente, ou de nosso livre arbítrio, ou das três coisas" (RUSSELL, 1991, p. 144). Em resumo: o Mal está onde está o Homem, concepção que veremos, na arte grega, atingir seu apogeu nas personagens de Eurípides, para quem até a bondade se torna uma virtude humana, já que o Mal é igualmente um defeito humano: "Nenhum espírito mau em Eurípides leva o homem à ruína; o mal dos homens e mulheres é causado por eles próprios [...]. A ordem é sempre perturbada pela maldade do homem, maldade geralmente manifestada pela ***hubris,*** o orgulho arrogante que leva inevitavelmente à queda." (RUSSELL, 1991, p. 91)

Mediado pela obra de Sêneca, Eurípides alcança Shakespeare e a Renascença, quando já se pode vislumbrar a divisão entre os dois grandes arquétipos de personagens malignas para o Ocidente. Quando Harold Bloom (2008, p. 48) afirma que "o Iago de Shakespeare e o Satã de Milton iluminam retrospectivamente o Satã dos antigos", identifica uma homologia entre as duas personagens, mas aponta igualmente o caminho para entender uma divisão importante no imaginário do Mal e na constituição do Oponente narrativo no Ocidente: Iago e o Satã miltoniano parecem ser justamente os modelos literários arquetípicos para a divisão entre o Diabo e o vilão. Se Milton "inventou verdadeiramente o Satã literário", como acertadamente defende Bloom (2008, p. 50), é também verdade, como acrescenta o crítico, que "Hamlet, muito mais do que os heróis de Byron, é claramente um anjo caído" (BLOOM, 2008, p. 59).

Mas entre Hamlel e Iago existe um abismo: aquele que separa o Bem do Mal. Pois se Hamlet tem o espírito barroco do homem com a alma dividida, é Iago, ao contrário, que parece incorporar a essência maligna construída historicamente para enfrentar a virtude divina. O comovente e ambíguo Satã literário de Milton não é mais o Satã mitológico: Iago é que agora o encarna.

Para Meletínski, a conversão do Oponente universal em Oponente particular encontra correspondência na distinção entre opositores alheios e próprios, percebidos já nos contos maravilhosos. No mito e nas epopeias, os inimigos do herói são monstros ou estrangeiros, ambos igualmente oriundos do espaço profano externo ao sacralizado pela cultura. Conforme, porém, o herói se personaliza, despindo-se de suas qualidades míticas para adquirir mais marcadamente características humanas, seu oponente adquire, de modo especular, corpo e traços mais individualizados e habita, com frequência, o mesmo meio do herói (MELETÍNSKI, 2002, p. 115). A luta entre Bem e Mal se instala definitivamente no âmbito humano, pelas disputas de poder no interior da própria cultura, condição que pode também ser observada da perspectiva da humanização do rei, no imaginário ocidental. Conforme Ricoeur, elemento ambíguo, entre o divino e o humano, a substância do rei moldará a do herói, assim como a essência maligna do Caos contra o qual ele luta será personificada em seus inimigos e antagonistas: "*Si el Rey es la figura del dios vencedor del caos, el Enemigo habrá de ser la imagen, em nuestra historia, de las fuerzas del mal, y su insolencia habrá de representar um resurgir del antiguo caos*" (RICOEUR, 2004, p. 343). Essa relação rei–inimigo introduz o "mal político" e o tema da guerra santa no drama da criação (RICOEUR, 2004, p. 344).

Serve, porém, para o vilão o que Bloom (2008) afirmou de Satã: não se pode definir uma única linha histórica de evolução para o conceito, que se elaborou a partir da confluência de diversas imagens, ideias, arquétipos e mitos, provenientes de diversas fontes. Assim, se tomamos a etimologia do termo, ela sugere outra possível fonte para o conceito: o arquétipo mítico do *trickster*, o herói de alma ambígua. Muitas vezes o *trickster* aparece como um duplo inverso do herói mítico, transmutando em defeitos o que neste aparece como qualidades. Segundo Meletínski (2002, p. 99), um desdobramento desse par arquetípico encontra-se na dupla medieval do esperto e do bobo, muito encontrado em anedotas folclóricas, nos *fabliaux* e nas novelas da Renascença: "A anedota folclórica e seus derivados livrescos são construídos justamente sobre a oposição inteligência (astúcia) *x* parvoíce (simploriedade ingênua), dificilmente encontráveis na mesma personagem" (MELETÍNSKI, 2002, p. 99). No caso da novela medieval e renascentista, bem exemplificada na obra de Boccaccio, o modelo se afasta da "tradição propriamente triksteriana", habituada a fazer convergir para a mesma

personagem qualidades e defeitos humanos, e a inteligência é normalmente conferida a um herói que exibe outras qualidades culturalmente louváveis, como "a fidalguia principesca e galante, a magnanimidade, a aparência atraente" (MELETÍNSKI, 2002, p. 101), enquanto o tolo enganado geralmente é um campônio, de origem plebeia, o *villanus* do latim vulgar, raiz para vilão, que, de "desprovido de nobreza" passará a significar também "desprovido de virtudes".

Se, como vimos, a figura do vilão apresenta, em todas as suas possíveis origens, o papel de cumular inspirações, paixões e atitudes malignas num corpo humano, podemos também aproximar o conceito de vilão daquela primeira forma de Oponente, dentre as propostas por Souriau (1993, p. 70) e citadas em nosso primeiro capítulo: a das forças de oposição exercidas na figura de uma personagem de forma humana. Em termos literários, a imoralidade do vilão define-se, então, pela moralidade do herói. Sofia e Cristiano, do *Quincas Borba*, de Machado de Assis, dificilmente poderiam ser chamados de vilões por seu próprio caráter, mas apenas pelo de Rubião, que, retirado do eixo actancial, apresenta-se igualmente imoral conforme os padrões éticos e morais da cultura produtora e receptora do romance. Na narrativa mítica e literária, o vilão será, pois, via de regra, o antagonista personificado do herói, movido por uma paixão condenável, segundo o modelo axiológico cultural e seu correspondente textual. Gilberto Freyre (1979), em estudo sobre o caráter de heróis e vilões na literatura brasileira, observa que uma sociedade ou cultura tende "a encontrar, nos heróis dos seus romances [...] seus ideais ou seus mitos de conduta ou de personalidade ideal [...] e a identificar, nos vilões, manifestações extremas de negações desses ideais ou desses mitos: Cains assassinos ou inimigos de Abéis", de modo que, na opinião do sociólogo, torna-se "de considerável importância psicossocial para a interpretação do desenvolvimento de um *ethos* nacional, saber-se que tipos antropológicos de heróis, por um lado, e de vilões, ou anti-heróis, por outro lado, terão sido predominantemente consagrados em romances" (FREYRE, 1979, p. 12). No caso do vilão a rigor, aquela paixão imoral – cobiça, ambição, inveja, ira etc. – corrompe *todo* o caráter da personagem, exagerando suas ações nocivas: a ação maligna do vilão não é puramente utilitária, mas fundada sobre a economia do desejo. Note-se que, para que o mal moral "possa ocorrer, o agente tem de se decidir a abandonar sua integridade moral; assim, ele afeta tanto a vítima quanto o agente" (JEHA, 2007b, p. 16), que passa a exibir um novo caráter, resultante da opção pela via maligna. Daí outra proximidade essencial do vilão com o Diabo: de espírito igualmente maligno, como este, ele não demanda um Bem, mas porfia apenas na prática do Mal. Ou melhor: seu único Bem é o Mal do Outro. Por isso, no

vilão, a imoralidade adquire algo de sobre-humano, é não relativística, o que quer dizer, não "explicável" ou justificável. Seu nome é sua única explicação: Vilão, aquele que se tornou vil.

### *4.2.5 O Mal exilado: espectros, fantasmas e assombrações*

Do mito da alma exilada, quarto tipo de mito do Mal proposto por Ricoeur, podemos derivar os quatro últimos arquétipos do Mal: a alma errante; o espaço maligno; a natureza terrível; e o caráter corrompido.

A partir do mito da alma exilada, o homem se entende como uma alma e se vê como distinto do seu corpo, constituindo-se "*el alma como lo Mismo y el cuerpo como lo Otro*" (RICOEUR, 2004, p. 436). O mito mostra como a alma, originalmente divina, se tornou humana e foi encarcerada num corpo que lhe é estranho, de modo que o homem vive exilado de seu verdadeiro lugar: "*Divino en lo que respecta a su alma y terrenal en lo que respecta a su cuerpo, el hombre es el olvido de la diferencia*" (RICOEUR, 2004, p. 420). O corpo se torna "lugar de exílio" e castigo, símbolo da "desgraça de existir" (RICOEUR, 2004, p. 425-426). Desse modo, tudo o que se refere ao corpo e à vida física e material se torna fonte do Mal.

Desse mito retiramos os fundamentos para quatro categorias do mal: o conceito de alma errante dá ensejo à ideia do fantasma, alma perdida no mundo dos vivos, que não lhe pertence mais; a hostilidade do mundo objetivo, contra a autoconsciência do sujeito volitivo que busca se afirmar, confere ao espaço aspecto negativo, de adversário do espírito, transformando-o em mundo de "a-ventura", de ausência do bem-estar; o caráter maligno do corpo e de seus impulsos instintivos contamina a noção de natureza, identificando a animalidade com a barbárie; e, finalmente, a reunião, no homem, de espírito e matéria, dignidade e baixeza, cria a figura do anti-herói, o caráter ambíguo, portador de Bem e Mal.

Ricoeur (2004, p. 419) nota que o mito da alma exilada encontra sua versão mais expressiva no orfismo arcaico, que se apoia no mito do deus Dioniso. De fato, Dioniso é o deus que morre e renasce, viajando entre os mundos humano e divino. Também é o deus andante e exilado entre os homens, antes de poder retornar ao Olimpo. Ricoeur (2004, p. 442) encontra o resumo do mito da alma exilada na filosofia órfico-pitagórica de Empédocles, e cita excertos das *Purificações* que elaboram este imaginário:

> Eu agora sou, dos deuses banido, errante,
> em furioso ódio tendo confiado.
> [...]
> Eu chorei, e gemi quando vi insólito lugar.

> [...] Terra sem alegria,
> onde Assassínio, Rancor e demais raças de Keres,
> ressecantes Doenças, Podridões, obras dissolventes
> sobre a campina de Ate pelas trevas andam errantes. (EMPÉDOCLES, 1989, p. 43-44)

Para Pitágoras e seus seguidores, a alma é imortal e a carne é mortal, a primeira estando ligada ao corpo "como um prisioneiro *(sōma sēma*)". Ao contrário do dualismo de Zoroastro, "que postulava um conflito entre dois poderes espirituais, um a luz, o outro as trevas", o dualismo órfico-pitagórico "imaginava um conflito entre a alma divina e o corpo titânico, maléfico, que a aprisionava", uma vez que o ser humano fora modelado nas cinzas dos Titãs fulminados por Zeus, depois de devorarem o deus Dioniso. Com suas carnes misturadas à de seus devoradores, Dioniso conferiu ao novo ser uma alma divina, presa na vilania da essência titânica: "Na medida em que Dioniso era o bem e os Titãs eram o mal, o que é uma suposição, nessa mesma medida a alma é boa e o corpo, mau" (RUSSELL, 1991, p. 135).

Se o fantasma é uma alma errante, é porque não pertence mais ao mundo pelo qual deambula. "Não perturbe os mortos, é perigoso porque raramente eles são benevolentes, essa é a lição de um grande número de textos!", avisa Claude Lecouteux (2005, p. 61-62), que, em estudo sobre as origens do mito do vampiro, enumera características da natureza dos fantasmas. "O encontro com os defuntos é mortal" (LECOUTEUX, 2005, p. 62).

O lugar dos espíritos é o mundo dos mortos. No caso do fantasma, trata-se de uma alma que não se libertou do mundo físico e continua se manifestando no mundo dos vivos. Se a alma é o Mesmo, e o corpo é o Outro, o fantasma é aquele em que a alma se tornou o Outro, em que o espírito perdeu sua condição de sujeito, corporificou-se no mundo objetivo, sob domínio do qual foi sujeitado. Daí a maldição do fantasma: ele sofre, sem a esperança de morte que o liberte de um corpo que ele não tem.

Segundo Morin (1988), o fantasma é a sobrevivência do corpo duplo, sutil, que acompanha todo indivíduo, durante toda a vida, mas deve separar-se de seu corpo, após a morte. O rito fúnebre serve justamente para assegurar a decomposição da carne e purificação do corpo, com a consequente liberação do duplo: "O terror reina quando a consciência dos vivos já não consegue dissociar nitidamente o duplo do cadáver, quando o duplo permanece mais ou menos colado ao cadáver" (MORIN, 1988, p. 132). Um dos grandes problemas, pois, do fantasma, é sua natureza material, a composição física de sua manifestação corpórea. "O fantasma é a negação do monstro, cuja essência reside na materialidade", nota Nazário (1998, p. 36), afirmando que, ao contrário dos monstros, "os fantasmas gozam desse privilégio:

veem, mas não são vistos" (NAZÁRIO, 1998, p. 34). Entretanto, sem um corpo qualquer, o fantasma não poderia ser o que é: a aparição de uma pessoa já morta. Por isso, são muitas vezes imaginados como compostos de uma matéria sutil. Morin (1988, p. 125) diz que, se os fantasmas "são frequentemente visíveis, são-no à maneira do homem invisível de Wells, que tem corpo", e Delumeau (2009, p. 120) recorda que, para o pensamento medieval, "os mortos encontravam-se, ao menos durante certo tempo, entre esses seres leves meio materiais, meio espirituais com que mesmo a elite da época povoava, com Paracelso, os quatro elementos". Daí sua natureza obscura e a dúvida sobre a sua existência real, como indica a raiz do nome: do grego, *phántasma*, produto da imaginação ou do devaneio. Nesse sentido, Delumeau (2009, p. 124) lembra que Pierre Le Loyer distinguia *fantasma* de *espectro*: "o primeiro 'é a imaginação dos furiosos insensatos e melancólicos que se convencem do que não é'. O segundo, ao contrário, é uma 'verdadeira imaginação de uma substância sem corpo, que se apresenta sensivelmente aos homens contra a ordem da natureza e causa-lhes pavor'". Tanto o fantasma quanto o espectro compartilham o estatuto de *aparição*, termo que "se refere à 'aparência imaterial' de uma figura humana que, se identificável, é a de alguém falecido" (CAVENDISH, 1993, p. 52). O espectro, entretanto, etimologicamente, pode significar também "visão", o que trai sua natureza de *verdadeira* manifestação aos sentidos.

Esta ambiguidade, contudo, é própria das aparições fantasmagóricas, pois o fantasma também é o morto-vivo, aquele cujo corpo, mesmo desprovido de alma, continua animado entre os vivos, por outras forças. "O fantasma não é outro senão o homem enterrado", observa Lecouteux (2005, p. 64), "quando ele perambula a esmo, seu sepulcro está vazio." As explicações da Igreja para essa ressurreição espúria era a possessão demoníaca, o que aproximaria o fantasma da categoria do demônio. Pierre-Daniel Huet (apud LECOUTEUX, 2005, p. 42), bispo de Abranches no século XVIII, escreveu que o demônio aproveita os corpos de pessoas de má índole mortas, conserva-os, anima-os "e se serve deles para incomodar os homens". O fantasma é o homem morto recusado pela Morte: "Se os mortos impuros forem enterrados, a terra impedirá que se decomponham [...], e eles serão condenados a vagar sobre a terra vingando-se dos humanos" (LECOUTEUX, 2005, p. 49-50). Impedido de atravessar o limiar que separa os mundos, o fantasma vive exilado, num lugar que não é mais seu, como estranho, estrangeiro, Outro.

Para atravessar a fronteira, o fantasma precisaria ser purificado, pois, se o fantasma vive em situação de degredo é porque vive em situação de delito. Criminoso antes da Morte, prossegue em infração depois dela: seu atual estatuto de degredo é decorrência de seu antigo estatuto de delito. Lecouteux (2005, p. 50) ressalta: "Quanto aos pecadores, a putrefação não

realiza seu trabalho enquanto eles não recebem a absolvição, mas se desmancham instantaneamente em pó no momento em que a obtêm por intermédio de seus parentes." Embora não sejam apenas os marginais que se transformam em fantasmas depois de mortos (LECOUTEUX, 2005, p. 58), a maior parte de relatos de fantasmas associa-os a problemas morais: "Os únicos defuntos não muito temidos são os que tiveram uma vida em conformidade com os códigos morais e comportamentais da sociedade em que viveram" (LECOUTEX, 2005, p. 43). Por isso, a noite é seu covil: "Fantasmas, tempestades, lobos e malefícios tinham muitas vezes a noite por cúmplice. Esta, em muitos medos de outrora, entrava como componente considerável. Era o lugar onde os inimigos do homem tramavam sua perda, no físico e no moral" (DELUMEAU, 2009, p. 138). Filha direta do Caos, a Noite carrega em essência esse poder de dissolução, de ameaça à Ordem instituída, hora dos ardis, das emboscadas, das intrigas, dos conluios e conspirações. Os detratores da boemia sabem muito bem disso: a Noite é profundamente imoral. Por isso, a lista de candidatos a mortos-vivos é uma enumeração de crimes e proibições. Aos suicidas, que ficam no topo da lista, acrescentam-se

> os indivíduos cuja vida foi inquietante para a comunidade, ou seja, todos aqueles que podemos chamar "feiticeiros", homens de má índole, aqueles que apresentam um traço físico particular, uma marca de nascença, os que vieram ao mundo em certas datas ou a certas horas, os que nasceram empelicados ou os que tiveram dupla dentição, os que exerceram determinada profissão – o ferreiro e o lenhador são temidos, os pastores são suspeitos –, na verdade, todos aqueles que não se dissolvem na massa de seus contemporâneos, os marginais, os sacrílegos, os ciumentos [...]. Todos esses indivíduos não se agregam à comunidade dos mortos e se juntam, às vezes, àquelas hordas que formam a Caça infernal. (LECOUTEUX, 2005, p. 41-42)

O mundo antigo sempre acreditou na maldição que recaía sobre suicidas ou mortos excomungados: "Inicialmente inofensivas, essas almas penadas só buscavam deixar seu envelope corpóreo; bastava que a Igreja anulasse a sentença de excomunhão para que tivessem paz" (DEL PRIORE, 2000, p. 104). O surto de medo de espectros e fantasmas, na Idade Média, coincide, aliás, com aquele da ascendência da imagem de Satã e da demonologia: "A publicação do tratado de demonologia *Malleus maleficarum,* em 1484, aprovado pelo papa Inocêncio VIII, abriu as portas para o aparecimento de uma coorte de novas e assustadoras criaturas. Nesse texto, a Igreja reconhecia legitimamente a existência de mortos-vivos" (DEL PRIORE, 2000, p. 102). Até o século XVIII, o europeu conviverá com guerras, epidemias e fomes, que aumentam o número de cadáveres nas ruas e estradas, "aproximando os vivos e os mortos. [...] Foi o suficiente para que almas do outro mundo,

vampiros e lobisomens invadissem os sonhos e as realidades dos homens modernos, tornando-se elementos constitutivos de sua maneira de ser e pensar" (DEL PRIORE, 2000, p. 102-103). Especialmente aqueles que a peste recolhia ao túmulo eram considerados defuntos malditos, que se autodevoravam na sepultura e podiam, mesmo à distância, causar mal aos vivos. O atributo demoníaco também lhes chegava pelo temor da feitiçaria, pois os teólogos da Reforma defendiam que apenas os feiticeiros, por aliança com o Diabo, poderiam levantar os mortos de suas tumbas. Assim, "acabaram por incentivar a crença em que espectros e espíritos noturnos não eram almas de mortos mas, sim, demônios que tomavam a aparência de entes falecidos" (DEL PRIORE, 2000, p. 103). Passa-se, aqui, de uma concepção mais primitiva do fantasma a uma mais "moderna" e ocidental, conforme atesta Delumeau:

> Existiam outrora duas maneiras de acreditar nas aparições dos mortos. Uma concepção "horizontal" (E. Le Roy-Ladurie), naturalista, antiga e popular, defendia implicitamente "a sobrevivência do duplo" — a expressão é de E. Morin: o defunto — corpo e alma — continuava a viver certo tempo e a voltar aos lugares de sua existência terrestre. A outra concepção, vertical e transcendental, foi a dos teólogos, oficiais ou oficiosos, que tentaram explicar os fantasmas (expressão que não é de época) pelo jogo de forças espirituais. (DELUMEAU, 2009, p. 123-124)

A crença da sobrevivência dos mortos é comum a todas as culturas; mas parece que apenas o Ocidente cristão acreditou na essência indiscutivelmente maligna de *todos* os fantasmas e espectros. Aliás, a diferença entre os dois termos e o modo como foram tratados pela Idade Média, demonstra esse anátema: se o renascentista Pierre de Loyer distinguia fantasma e espectro como ilusão e visão real, respectivamente, na Idade Média nascente, o primeiro termo nomeava apenas o espírito, qualquer espírito, em sua condição de essência não corpórea; só recebeu seu estigma maldito quando, mais tarde, associou-se ao conceito do espectro, ou seja, o morto que *vem e é visto* novamente (*re-venant*) (MAGALHÃES, 2003, p. 55). Separando com intransponíveis balizas o mundo dos vivos e o dos mortos, parece que a teologia ocidental só pôde admitir a intervenção de um em outro sob a forma da contravenção. A lógica do imaginário ocidental exigia que assim o fosse: se os demônios são imagens fronteiriças e de passagem entre a desordem cósmica e a desordem humana, ou seja, moral, e os monstros humanos são metáforas dessa imortalidade, o fantasma, aparição *post-mortem* das almas atormentadas por questões morais, deveria estreitar a relação entre Demônio, Morte e Pecado. Lembrando que "o deus Hades julgava os mortos, e as Eríneas, ou outros espíritos terríveis, puniam as almas danadas, atormentando-as com o fogo", Russel (1991, p. 139) acrescenta que "os espíritos tanto tentavam os mortais a pecar, como em seguida os puniam

por pecar, um duplo papel mais tarde atribuído ao Diabo cristão". Recordemos, com o Satã de Milton, que seus filhos prediletos, a guardar as portas do Inferno, são justamente o Pecado e a Morte (MILTON, 1970, p. 69). Estas deverão ser, pois, as duas essências que compõem a natureza do fantasma, aparição do morto no mundo dos vivos.

É preciso notar que Deus está ausente do processo dialético que define a natureza do fantasma. Se o demônio é uma espécie de resíduo divino, depois do filtro do arbítrio humano – deformidade na criação, lado sinistro de Deus, queda da moralidade divina –, o fantasma é o resíduo humano filtrado pela ação demoníaca do Pecado e da Morte. Trata-se, portanto, de um mal do mundo humano, do qual não participa qualquer traço da divindade primeira. Por isso, o fantasma pode constituir um conceito à parte, ao lado dos grandes arquétipos da malignidade. "O Espectro Imortal, a Bruxa Malvada e o Dragão-Serpente são as figuras demônicas arquetípicas mais nítidas e mais estáveis", nota Meletínski (2002, p. 115-116), conferindo-lhe posição idêntica ao dos arquétipos mais primitivos do Mal, como a Mãe-Negra e o Dragão primordial, respectivamente, o lado esquerdo de Deus e o monstro caótico pré-diluviano.

Outra identidade entre o fantasma e as demais expressões da simbólica do Mal é essa natureza de fronteira de que vimos falando, esse caráter de criatura de limiar, o que se patenteia por sua manifestação semicorpórea, de corpo que não se decompõe e alma que não se liberta, essência material que não retorna à pura materialidade e essência espiritual que não alcança a esfera dos espíritos. J. Miller (apud MAGALHÃES, p. 49) identifica, por isso, fantasma e parasita, a "coisa em 'para'", ou seja, da fronteira, e Lecouteux observa:

> Quando se aborda o problema sob o ângulo dos mortos malfeitores, vê-se desde logo que se baseia na noção de destino. De fato, desde a Antiguidade clássica os eruditos proclamam que todo homem tem uma duração de vida preestabelecida ao nascer [...]. Toda interrupção antecipada pode ter conseqüências nefastas e perigosas, não apenas para o próprio indivíduo, mas também para os outros homens. É preciso, então, viver a vida até o fim, cumprir seu destino, respeitar o tempo concedido pelos deuses, senão o além-túmulo nos recusa e não há "transpasse", no sentido etimológico do termo, ou seja, passagem para o outro lado. (LECOUTEUX, 2005 p. 40)

Por isso, ainda que a imoralidade costume ser razão mais frequente para o exílio do fantasma, existem outras causas para a maldição do fantasma: vontade de vingança por maus tratos durante a vida; questão inacabada deixada para trás com a morte, como filhos a cuidar ou promessa a cumprir; morte violenta ou estranha e sem ritos fúnebres (LECOUTEUX, 2005, p. 41-42), de modo que o próprio ritual de passagem pode ser motivo de maldição, caso não seja cumprido conforme a tradição:

> Mais geralmente, tinham particular vocação para a vagueação *post. mor tem* todos aqueles que não se haviam beneficiado de um falecimento natural e, portanto, tinham efetuado em condições anormais a passagem da vida à morte — logo, defuntos mal integrados a seu novo universo e, por assim dizer, "mal em sua pele". A essa acrescentava-se uma outra categoria de candidatos-fantasmas: aqueles que haviam morrido no momento ou na proximidade de um rito de passagem que, por essa razão, não se realizara (fetos mortos, casados falecidos no dia das bodas etc.). (DELUMEAU, 2009, p. 136-137)

O malogro da passagem deixava-os para sempre nessa zona de limiar, condenados a não serem mais vivos e não serem ainda mortos. Com isso, acabavam por se transformar em espíritos demoníacos, criaturas limítrofes que importunavam os vivos, preferivelmente naquelas horas igualmente fronteiriças que caracterizavam seu estado de condenação – o amanhecer, o crepúsculo, o meio-dia e a meia-noite (DELUMEAU, 2009, p. 137-138), – constituindo, para os vivos, sempre a aparição do Outro, a manifestação maldita do exilado, a assombrar e lembrar do que ficou do lado de fora da confortável ordem cultural: o profano, o demoníaco, o Não-Ser, a Morte, o Mal.

### *4.2.6 O Mal extensivo: o exílio e o espaço maligno*

O Mal presente na matéria e no corpo faz o espírito sentir a oposição a partir de tudo aquilo que não é ele próprio, sujeito de sua consciência. Então o Mal se expande a todo o espaço ocupado pelo sujeito e o meio se torna antagonista. O exílio é o lugar da presença absoluta de todo o Mal, e diante dele deparamos com o princípio arquetípico do romance de aventuras, como a narrativa da conquista de um espaço e de um saber sobre o mundo, pois o mito da alma exilada é "promessa de conhecimento" (RICOEUR, 2004, p. 438).

Já vimos, em capítulo anterior, como o espaço se configura, a rigor, como um oponente natural à consciência, sobre o qual se lança e onde esbarra sua projeção do desejo, a exterioridade que contradiz e freia o impulso de uma interioridade. Entretanto, a partir do momento em que essa consciência se expande exteriormente e organiza seu ambiente circundante conforme seu desejo e sua razão, a realidade oponente e opressora também se afasta para os limites além do espaço ordenado. Conforme lembra Seabra (1996, p. 47), o agente de ordenação, projeção cultural da mente humana organizadora do espaço, é o mito. Desse modo, se o espaço é um "conceito quantitativo", caracterizado por ser contínuo, infinito e homogêneo, o mito torna-o descontínuo, finito e dotado de heterogeneidade. O mito qualifica o espaço, considerando-o "bom ou mau, amigo ou inimigo, cosmo ou caos, Deus ou

trevas", pois, a partir do mito, o espaço deixa de ser um conceito abstrato e passa a "experiência vivida", um dado para a consciência. "Relacionar-se miticamente com o espaço é relacionar-se afetivamente com ele. Poucos aspectos de nossa realidade são, como este, tão investidos de afeto", conclui a autora, comentando outro grande pesquisador da simbólica do espaço: "De acordo com Bachelard, a imaginação não designa: elogia ou deprecia. Assim, o pensamento mítico ou exalta ou execra, e nenhuma outra circunstância evidencia tanto esse traço quanto a relação do ser humano com o espaço" (SEABRA, 1996, p. 47). Lugar da realização de nossas pulsões,

> O espaço é nosso ponto de referência e base de nossa maneira de ser. A palavra grega εθος (ethos) significa tanto "o modo de ser" como o "dever-ser". Seu sentido arcaico era *morada, casa;* evoluiu para significar "o estar em casa", o como se é quando se está em casa. Ou seja, a autenticidade. *O que* o homem é está vinculado etimologicamente ao *onde* o homem é. É no seu próprio espaço que cada um é o que verdadeiramente é. (SEABRA, 1996, p. 47, grifos da autora)

Essa organização está na origem das narrativas de viagens e da separação entre espaço familiar e espaço estranho, no conto maravilhoso analisado por Propp: "Mitologias de culturas, as mais diversas, contêm lendas de penosas migrações. Relatam como os heróis, ou os povos passam por duros períodos por terem se distanciado do espaço onde se sentiam seguros e felizes" (SEABRA, 1996, p. 49). Como já vimos, com Meletínski (2002), "no pensamento mítico, esse espaço é bom porque foi *cosmicizado* pelos deuses, que o separaram do caos organizando-o em torno de um centro. Daí a convicção de que o nosso mundo – o verdadeiro mundo – é o centro do mundo" e "ter centro distingue os homens dos seres inferiores e menos afortunados" (SEABRA, 1996, p. 60-61, grifo da autora). Os seres que habitam lugares caóticos são igualmente malignos, são aqueles que escapam ao conceito tribal de humano.

Historicamente, alguns lugares, em especial, consolidaram-se no imaginário ocidental como malditos. O principal deles certamente é o *Infernus*, o lugar inferior, morada de todas as criaturas monstruosas e demoníacas concebidas por uma cultura, como sabemos que o foi para os gregos:

> Diante do vestíbulo do Inferno, na estreita passagem que leva à sombria morada, habitam espectros assustadores. Foi lá que a Dor, o Luto, os Remorsos torturantes, as pálidas Doenças, a triste Velhice, o Terror, a Fome, má conselheira, a vergonhosa Indigência, a Fadiga, o Esgotamento, a Morte, elegeram domicílio. Lá também pode-se ver o Sono, irmão da Morte, as Alegrias culpadas e, em face deles, a Guerra mortífera, as jaulas de ferro das

> Eumênides e a cega Discórdia, cuja cabeleira de serpentes é enlaçada de faixas ensanguentadas. [...] Nesse lugar, encontram-se ainda muitos outros espectros monstruosos de toda espécie e de toda conformação; representam centauros, seres híbridos, gigantes de cem braços, a hidra de Lerna, uma Quimera que vomita chamas e dá assobios horríveis, Górgonas, Harpias, homens compostos de três corpos reunidos num só.(COMMELIN, 2008, p. 185)

Este mundo inferior habitado pela barbárie se opõe à superfície organizada pela Ordem e pela Vida. "O mundo subterrâneo figura na maior parte das mitologias", nota Ions (1999, p. 9). "Associações com sepultamento forçosamente provocam narrativas de trevas e terror do desconhecido não obstante inevitável". É a morada da Morte que contamina as imagens ctônicas e subterrâneas e a imagem da cova como entrada para o mundo dos mortos se projeta sobre toda abertura na terra: "Tanto na Grécia como na Itália, era admitido e convencionado que todas as cavernas, todas as anfractuosidades, as rachaduras do solo, cuja profundidade ninguém sondara, podiam estar em comunicação com o Inferno" (COMMELIN, 2008, p. 183). A mesma maldição conferida pela Morte ao Inferno, que vai fazer dele, no cristianismo, o domicílio do Diabo e sua corte de demônios, estende-se também aos cemitérios, frequentemente tomados como porta de acesso ao mundo inferior, pelo que se depreende da procura deste lugar por bruxos e sibilas, quando pretendem uma comunicação com demônios. A isomorfia dos símbolos, por intermédio do sema da Morte, acaba conferindo a outros espaços onde seja perceptível a sua presença, o estigma de lugares malignos:

> Cemitérios silenciosos de túmulos gretados, capelas em ruínas cobertas de musgo, velhas mansões assombradas cujas portas gemem se tocadas pelo vento, pântanos mergulhados em brumas, grutas úmidas e escuras, encruzilhadas que levam a lugar nenhum e onde se ouve a coruja piar: é em tais lugares que costumamos colocar esses seres diferentes, seres inquietantes, nossos monstros. (DEL PRIORE, 2000, p. 123)

É importante acrescentar, porém, que, se alguns desses lugares estão mais diretamente relacionados ao sentido da Morte, outros o assumem por associação mais indiretas com o tema: as ruínas são malignas, porque constituem lugares em que o edifício da razão humana foi derruído e o espaço foi reconquistado pelas forças caóticas da Natureza; as mansões e castelos medievais foram demonizados a partir do século XVIII, quando o Iluminismo povoa o *habitat* da nobreza com mistérios e horrores condenáveis, dando ensejo ao surgimento da literatura gótica; a encruzilhada é o lugar de comunicação entre os mundos, eixo de cruzamento de níveis que abre as portas para os seres indesejáveis e expulsos adentrarem o

lugar seguro da cultura; e o pântano lembra igualmente os lugares de fronteira, onde terra e água convivem e as brumas confundem os limites dos seres.

Lugares pantanosos, aliás, também são consideradas portas para o Inferno, como o pântano de Lerna, na Argólida, bem como lugares de águas paradas e muito profundos, como o lago Averno, na Itália, que era consagrado a Plutão, o deus dos mortos: "Suas águas estagnadas e talvez sulfurosas exalavam miasmas nauseabundos e deletérios. Os pássaros que voavam acima delas caíam asfixiados, do que se originou seu nome (*a*, privativo, e *ornis*, pássaro)" (COMMELIN, 2008, p. 139).

A água, aliás, é elemento muitas vezes amaldiçoado, em oposição à terra necessária à vida e organização humana. Nesse sentido, o mar é sempre uma possibilidade para os encontros monstruosos e demoníacos e constituiu-se, desde as origens do mito e da literatura europeia, lugar privilegiado da aventura, como se vê na epopeia grega de Ulisses. Pelas mesmas razões de oposição à Vida, no ambiente terrestre o deserto é lugar maldito, especialmente para as mitologias meso-orientais e algumas culturas africanas, que convivem com esses espaços inóspitos e estéreis.

Por trás de todos esses espaços malignos, contudo, parece sustentá-los a presença de um arquétipo maior: o da Natureza. É o mundo natural que resiste à organização humana, que se opõe com sua matéria embrutecida ao espírito organizador; é o mundo natural em que é lançada a consciência que primeiro a desafia como realidade oposta ao prazer; é a Natureza-Mãe que mata aquilo que criou, mundo de corpos em que o espírito, em revolta, precisa sofrer a sua Morte; é o mundo natural dos corpos e dos *outros* animais, que ameaça com sua bestialidade o impulso humano da Razão. Não é, pois, gratuitamente que Fredric Jameson (1992, p. 115) refere-se à Natureza como o "termo máximo da alteridade ou da diferença". E a história dessa Alteridade se perde nos princípios da organização humana no planeta.

A civilização ocidental tem sua origem no antigo Oriente Médio, com os sumérios, que eram nômades, antes de fundarem as altas civilizações meso-orientais. Quando se fixaram no baixo vale mesopotâmico, esses povos "desenvolveram o que devemos considerar medos naturais e antagonismos em relação aos atavismos de seu próprio passado", explica Frederick Turner (1990, p. 34), autor de estudo sobre a maldição que o Ocidente lançou sobre a Natureza, na sua história de conquista, que prossegue:

> O mesmo aconteceu com os *seus* sucessores e competidores, até que todas as civilizações do Oriente Médio chegaram à mesma postura defensiva contra tudo o que estivesse fora de suas pequenas esferas de cultivo e influência. Portanto, a cidade, conforme a herdamos desses povos, é uma espécie de oásis fortificado, cercado de barricadas. O que estava além dos muros era a natureza

> não-cultivada e provavelmente não-cultivável, que os sumérios e seus vizinhos consideravam habitada por gênios temíveis, sátiros peludos e demônias promíscuas e fatais. Esse território era ainda mais assustador por ser obviamente vasto em comparação com os pequenos e precários nichos nos quais a "civilização" conseguira se implantar. [...] O que estava dentro dos muros, ao alcance das valas de irrigação, era a natureza dominada, a natureza adequadamente utilizada; o que estava fora, quer fossem terras, povos ou espíritos, era selvagem, imprevisível, malévolo. (TURNER, 1990, p. 34, grifo do autor)

Outra referência para o imaginário europeu foi a experiência dos judeus, povo igualmente nômade, cujo imaginário alimentou, mais tarde, o da cultura cristã, de modo que,

> quando as investidas exploratórias do Ocidente além de suas fronteiras geográficas começaram a assumir a solenidade de um plano, a civilização estava dominada por atitudes profundamente enraizadas e muito antigas em relação à natureza indomada e mesmo à natureza não aproveitada pelos humanos, em relação aos homens que habitavam a natureza virgem e em relação aos laços a serem estabelecidos entre a "civilização" e os habitantes da natureza virgem. (TURNER, 1990, p. 22)

Turner explica que o mito cosmogônico dos judeus foi escrito depois que o povo se tornou sedentário e narra como, "amaldiçoado, o homem foi lançado num mundo de terras selvagens e rompeu para sempre com a natureza, que se tornou um adversário maldito, eternamente hostil aos esforços humanos para sobreviver" (TURNER, 1990, p. 39). A cultura cristã reproduz, no Ocidente, o mito original. Ao analisar o imaginário europeu sobre a terra americana, no clássico *Visão do Paraíso*, Sergio Buarque de Holanda (2002, p. 187) nota que "a ideia da corrupção deste nosso mundo e da natureza, em conseqüência do Pecado e da Queda, acha-se implantada em todo o sentimento e pensamento cristãos, e deita claramente suas raízes nas Sagradas Escrituras". Das Idades do Ouro ao Ferro e do mundo ideal platônico corrompido pelo mundo dos fenômenos, a doutrina da queda mostra a Natureza como lugar da decadência, do declínio e da corrupção. Segundo Holanda, o século XVII, nos argumentos de Godfrey Goodman, vai apontar os defeitos do mundo natural após a queda, dentre os quais "destacam-se a infertilidade do solo, a hostilidade dos animais ao homem, a produção, pela natureza, de formas de vida baixas e repelentes, em lugar das criaturas 'nobres', a miséria da humanidade, em geral, sua fragilidade, sua compleição enfermiça e a inclemência das estações." (HOLANDA, 2002, p. 194). Em oposição a essa Natureza corrompida, eleva-se o arquétipo do Paraíso, do jardim ordenado por Deus, imagem derivada, por sua vez, do espírito ordenador dos primeiros povos civilizadores, que no século IV a.C., "começaram a construir cidades, primeiro na Mesopotâmia e no Egito, depois na Chia, na Índia e em Creta" (ARMSTRONG, 2005, p. 53). Para os povos mesopotâmicos, a cidade, oásis contra a

hostilidade do deserto, era o lugar de encontro com o divino, como se pode notar ainda hoje nas tradições dos povos meso-orientais e suas cidades sagradas de peregrinações. Para os mesopotâmios, a cidade é *bab-ilani*, isto é, "o portão dos deuses" (ARMSTRONG, 2005, p. 63), que ali moravam, "lado a lado com homens e mulheres, nos templos que reproduziam seus palácios no mundo divino" (ARMSTRONG, 2005, p. 55).

O mito judaico, outra matriz do imaginário ocidental, não contribuiu menos para a conversão da imagem da cidade no seu Paraíso simbólico:

> Não é difícil imaginar que esse povo [judeu] contemplou os jardins das cidades da Mesopotâmia como o Paraíso. E, de fato, é precisamente assim que o Éden é imaginado: um daqueles jardins murados mesopotâmicos onde se conservavam diversos animais e aves para fins estéticos e de caça. [...] Como diz Paul Shepard, para os habitantes das cidades esses jardins eram um reconhecimento formal das delícias da natureza, não a natureza crua ou autêntica, mas uma natureza domada, humanizada e cercada de muros, tal qual as cidades. (TURNER, 1990, p. 38)

Só é divina, pois, a Natureza que o Homem organiza, como só é feliz o lugar que ele ergue com suas próprias mãos, de modo que "o ato de fundar uma cidade ou de construir ou decorar uma casa repete e prolonga a cosmogonia: cria um universo. [...] A fundação tem a dimensão histórica de um começo mas apoia-se noutra mais profunda: transmite e perpetua uma herança que remonta ao início dos tempos" (SEABRA, 1996, p. 62).

Se a cidade é amaldiçoada por outras manifestações do mito, é em decorrência da iniquidade moral que se evidencia no convívio entre os homens, pela ação da vaidade e da competição individual, o que ameaça o espírito racional e ameaça devolver a cultura à barbárie. Sua maldição mais moral do que natural denuncia-se pelo mito judaico que credita sua fundação a Caim, o primeiro criminoso da história ocidental. Turner, aliás, vê aí também uma razão psicológica:

> O castigo divino de ganhar o pão com o suor do rosto parece refletir o desprezo histórico dos povos semipastoris pelos povos agrícolas, um desprezo misturado com e informado por uma profunda inveja. Essa ambivalência explica a aparente contradição do castigo: o homem foi originalmente um agricultor no jardim do paraíso (Gênesis 2:15), mas sua punição é continuar a ser agricultor exilado do jardim (Gênesis 3:17-19). (TURNER, 1990, p. 39)

Seria preciso recordar que o deus judaico recusa as frutas e verduras oferecidas pelo agricultor Caim e aceita apenas a ovelha do pastor nômade Abel?

De qualquer modo, a cidade estava sempre sob ameaça, pois "a manutenção da civilização exigia um esforço heroico contra as forças da natureza, destrutivas e

voluntariosas" (ARMSTRONG, 2005, p. 56). Se a civilização era sublime e heroica, não era menos verdade que também era frágil: "Uma cidade surgia e florescia admiravelmente, mas entrava em declínio com a mesma rapidez. [...] Havia um medo constante de que a vida revertesse à antiga barbárie. Com essa mistura de apreensão e esperança, os novos mitos urbanos meditavam sobre o interminável embate entre ordem e caos" (ARMSTRONG, 2005, p. 54).

Fruto do contato com esses povos ou resultado de sua própria existência local, a experiência na Europa não será diferente: depois da decantada idade áurea greco-latina, a "Idade das Trevas" medieval começa pela destruição da grande Roma e pelo êxodo urbano para o campo, e a Igreja pelejará durante séculos para recompor a unidade espiritual dispersa pela implosão do espaço urbano: "Cada vez mais, na Mesopotâmia, assim como na modernidade, a civilização e a cultura se tornariam o foco do mito e das aspirações" (ARMSTRONG, 2005, p. 58).

Se a cidade se sacraliza inicialmente por razões religiosas, a recusa do mundo natural não se modifica com o advento do pensamento científico, que se opõe ao pensamento religioso, mas não ao mito que o sustenta. Antes, o pensamento científico, pela obsessão racionalista que o move, agrava a sanha da batalha. "A ciência moderna nasceu da esmagadora ambição de conquistar a Natureza e subordiná-la às necessidades humanas", recorda o sociólogo Zygmunt Bauman, de modo que "o conceito de Natureza, na sua acepção moderna, opõe-se ao conceito de humanidade pelo qual foi gerado. Representa o outro da humanidade. É o nome do que não tem *objetivo* ou *significado*. Despojada de integridade e significado inerentes, a Natureza parece um objeto maleável às liberdades do homem" (BAUMAN, 1999, p. 48, grifos do autor). Para o pensamento iluminista, que se atribuiu como tarefa a ação de ordenar o mundo, "'Natureza' significa, afinal, nada mais que o silêncio do homem". A existência moderna vive a sensação de "depois de nós, o dilúvio" e é "guiada pela premência de projetar o que de outra forma não estaria lá: de projetar a *si mesma*". A "existência pura", aquilo que ficou à "margem da existência ordenada", é a Natureza, "algo singularmente inadequado para a vida humana. [...] Algo a ser reprimido, refreado e contido, a resgatar do estado informe e a dar forma através do esforço e à força" (BAUMAN, 1999, p. 14-15, grifo do autor).

Para o imaginário ocidental, Natureza é sinônimo de *floresta*. Alguém poderia lembrar a tradição grega, que legou também a imagem do terrível Poseidon, oponente natural de Ulisses. Entretanto, é preciso lembrar que o mar é maligno apenas para o marinheiro, enquanto a floresta é o espaço maldito que cerca a casa e a aldeira; muito próxima de todo

homem, a floresta é o lugar que separa a casa de Chapeuzinho Vermelho da casa da Vovó e precisa ser atravessada mesmo em pequenas viagens, não só nas grandes aventuras e guerras históricas. "A 'floresta', enquanto oposto da 'casa', é, no conto, o âmbito dos horrores ctônicos", lembra Meletínski (2002, p. 115), e comenta:

> No mito e no conto maravilhoso [...], mas também no romance de cavalaria encontram-se difusos os motivos arquetípicos das viagens que incluem desaparecimentos na floresta – mais raramente viagens marítimas – (estas últimas mais características do romance grego), e as estadas em outros mundos. Estas viagens, via de regra, seguem de perto a topografia mitológica, não apenas com as contraposições céu/ terra, reino subterrestre/reino subaquático, mas também com contraposição casa/floresta (esta última representando o mundo "estranho" saturado de dêmones e demonismos). (MELETÍNSKI, 2002, p. 164-165)

Sobre as criaturas da floresta, é importante lembrar que "selvagem", sinônimo, na modernidade ocidental, de bárbaro, é o habitante da selva, palavra que deriva do termo latino *silva*, floresta.

A reabilitação da floresta e da Natureza não ordenada nasce apenas com os românticos e só foi possível depois que Kant e um racionalismo iluminista menos tributário do positivismo concebeu uma mente racional imanente às coisas, um panteísmo que dignificava as forças naturais e as irmanava ao espírito humano. Agora, "os períodos alternantes dos dias e das estações do ano, a suave noite de luar e a furiosa tempestade, a misteriosa paisagem montanhosa e o mar insondável, tudo isso eles veem como um grande drama, uma peça em que as manifestações do destino humano são transferidas para o cenário mais vasto da natureza" (HAUSER, 2000, p. 561), de modo que Natureza e Homem podem novamente fazer as pazes. Sobre o espírito da época, Holanda (2002, p. 229) também comenta: "Do amor e boa inteligência dos símbolos da natureza parece não ser preciso agora mais de um passo ao simples amor à natureza, tanto pelo que encerra ou representa de divino, quanto pelo seu valor próprio."

Na origem dessa simpatia pela Natureza parece estar aquela qualidade imoral do espaço urbano, herdada do imaginário antigo. Como se deduz do *Werther*, de Goethe, amar a Natureza, para um romântico, era posicionar-se contra o artificialismo de uma sociedade corrompida por um regime arbitrário, ser nativista e naturalista era pôr-se a serviço da revolução, ou pelo menos daquela revolução proclamada por Rousseau, em quem, segundo Hauser (2000), o primitivismo e o "desconforto com a cultura" se tornou pela primeira consciente no pensamento ocidental:

> A verdadeira originalidade de Rousseau consistiu em sua tese, tão monstruosa em suas implicações para o humanismo iluminista, de que o homem culto é um degenerado e toda a história da civilização uma traição do destino original da humanidade, de que, portanto, a doutrina básica do Iluminismo, a crença no progresso, quando analisada em detalhe, não passa de uma superstição. (HAUSER, 2000, p. 570)

Não se deve esquecer que a terra sempre foi o obscuro objeto de desejo do burguês, o habitante do burgo, homem da cidade. Por isso, certa nostalgia da Natureza vai acompanhar toda a trajetória da cultura dessa nova classe, nostalgia que se sustenta, certamente, num posicionamento moral:

> Mesmo no século XVIII, o amor à natureza reveste-se de um caráter mais moral do que estético e praticamente nada tem a ver com o ulterior interesse naturalista pela realidade. Para os poetas do pré-romantismo existe uma relação direta entre o homem simples, honesto, vivendo em modestas condições burguesas, que surge agora pela primeira vez como um ideal na literatura – por exemplo, em Goldsmith – e a "inocência da natureza"; consideram o campo o mais adequado e o mais harmonioso pano de fundo para as atividades de tal homem. [...] A geração dos pré-românticos vivencia a natureza, em contraste com épocas anteriores, como a revelação de poderes morais que governam em consonância com os conceitos morais humanos. (HAUSER, 2000, p. 561)

Por isso, Hauser considera essa apologia da Natureza ainda fruto de um resistente antropocentrismo, que encontra forte expressão no jardim inglês, "o grande símbolo da época", como lugar de confluência do natural e do artificial, além de ser "um protesto contra todas as linhas retas, contra tudo o que é rígido e geométrico" e "uma profissão de fé no orgânico, no irregular e pitoresco" (HAUSER, 2000, p. 562).

Apoiando-se nos epígonos do Romantismo no Brasil, Antonio Candido (1997) mostra a diferença entre esses primeiros entusiastas da Natureza e seus sucessores: "A natureza superficial e polida dos neoclássicos parece percorrida de repente por um terremoto: o que se preza agora são os seus aspectos agrestes e inacessíveis – montanha, cascata, abismo, floresta, que irrompem de sob colinas, prados e jardins" (CANDIDO, 1997, p. 27). Com os românticos americanos e seus padrinhos franceses, é a exuberância da floresta que restitui a dignidade da Natureza. Não lhes apraz mais a segurança do jardim, mas justamente os riscos da Natureza bruta e sua dramaticidade: "Ao lado desses arroubos panteístas, os românticos apresentam, muitas vezes, uma reminiscência do barroco, ao descrever aspectos hostis da natureza, em que a fúria dos elementos tem a mesma dimensão dos momentos serenos e, com a mesma intensidade do encantamento causado por estes, pode causar o terror" (CARVALHO, 2005, p. 58). É que, para o romântico, o terror é belo, principalmente no que tem de misterioso para o

espírito racionalista humano. Segundo Candido, esta é outra marca da natureza na sensibilidade romântica: o sentimento do mistério:

> Enquanto a natureza refinada do Neoclassicismo espelha na sua clara ordenação a própria verdade (real = natural), acolhendo e abrigando o espírito, para o romântico ela é sobretudo uma fonte de mistério, uma realidade inacessível, contra a qual vem bater inutilmente a limitação do homem. Ele a procura, então, nos aspectos mais desordenados, que, negando a ordem aparente, permitem uma visão profunda; procura mostrá-la como algo convulso, quer no mundo físico, quer no psíquico: tempestade, furacão, raio, treva, crime, desnaturalidade, desarmonia, contraste. Em lugar de senti-la como problema resolvido, à maneira do neoclássico, adora-a e renega-a sucessivamente, sem desprender-se do seu fascínio nem pacificar-se ao seu contacto. (CANDIDO, 1997, p. 28-29)

Pela primeira vez, a Natureza é admirada, justamente por sua rebeldia ao espírito racionalista humano, por seu silêncio diante da linguagem e por sua resistência ao impulso expansionista da consciência: "A natureza é algo supremo que o poeta procura exprimir e não consegue: a palavra, o molde estreito de que ela transborda, criando uma consciência de desajuste. Boa parte do mal do século provém desta condição estética: desconfiança da palavra em face do objeto que lhe toca exprimir" (CANDIDO, 1997, p. 29). É o Homem que se vê novamente pequeno, a consciência outra vez encolhida e ensimesmada, diante do mundo natural, soberano e assustador, mas agora também nobre e belo.

### *4.2.7 O Mal nativo: feras e animais malignos*

Se a floresta é o espaço da Natureza, em oposição ao lugar da cultura, tudo o que habita aquela terra maldita é marcado pela barbárie: "Se a correlação do lugar de habitação dos homens com o céu e o inferno gerou a concepção vertical da 'terra no meio', então na superfície o centro cósmico se opõe à periferia 'selvagem', pouco assimilada pela cultura" (MIELIETINSKI, 1987, p. 253). Dioniso é o deus selvagem, símbolo da vegetação e de seu poder regenerativo e incontrolável, espírito instintivo e natural que caotiza cidades e tira a razão dos homens. "À transformação do caos em cosmo corresponde a distinção da *cultura* em sua oposição à *natureza*", nota Meletínski (1987, p. 247, grifos do autor).

Se a cultura é elaboração do espírito, a natureza é a esfera do corpo, de modo que, do mito da alma exilada e da malignização do espaço decorre um segundo arquétipo do Mal: o natural selvagem e feroz. Ricoeur (2004, p. 442) lembra que o mesmo Empédocles das *Purificações* é autor de um livro *Sobre a Natureza* e Turner (1990) nota que, quando o Homem foi expulso do Paraíso, no Gênesis, e se apartou da Natureza, tudo o que o mundo

natural representa tornou-se fonte de adversidade: "Seu destino agora inclui também ser inimigo dos animais (Gênesis 9:2) de modo que sua vida nesse mundo vira uma luta implacável contra a natureza" (TURNER, 1990, p. 39).

Jean-Paul Honecker, estudioso do simbolismo animal, afirma que "desde a aurora dos tempos o ser humano amou e odiou o animal" e "a relação ser humano/animal sempre dependeu principalmente da psicologia profunda do homem" (RONECKER, 1997, p. 13), de maneira que "o homem projeta no animal seus ódios, seus desejos, suas paixões, seus amores, seus temores" (RONECKER, 1997, p. 17). O animal surge, para a consciência humana, como um igual, mas também como o diferente do qual o espírito humano precisa se apartar: "Essa natureza cósmica do homem não é senão a Natureza mesma, a natureza do animal, que o ser humano inveja e rejeita. [...] O simbolismo animal reflete não os animais, mas a ideia que o homem tem deles e, talvez, definitivamente, a ideia que tem de si próprio." Dono de uma consciência que se sente dissociada do mundo objetivo e material, o homem busca se afirmar como criatura independente da Natureza: "Se o animal não esquece nem renega nada de sua essência, em contrapartida o homem tenta sem cessar expulsar da memória sua natureza animal" (RONECKER, 1997, p. 14). Daí vem o terror das metamorfoses humanas em animais, como já notamos em outro momento desta pesquisa: "A transformação em animal destaca a animalidade que o ser humano rejeita com toda a força. [...] Metamorfosear-se alguém em animal é, pois, não só perder sua personalidade humana, mas também voltar a uma natureza primitiva pretensamente inconciliável com a natureza humana evoluída ou suposta como tal" (RONECKER, 1997, p. 54). No Homem, lutam, portanto, duas forças, uma que o impulsiona para a evasão de sua natureza bestial e outra que o atrai para ela: "Se o animal, enquanto arquétipo, representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto, também simboliza o *animal* bruto que às vezes anima o ser humano, quando seu cérebro reptiliano domina seu neocórtex" (RONECKER, 1997, p. 77-78, grifo do autor). Russell (1991), ao explicar a associação da natureza material com o Mal, comenta:

> Há duas palavras gregas que podem significar "corpo": *sarx* e *sōma. Sōma* é uma palavra neutra no Novo Testamento, apesar de sua longa tradição, no pensamento órfico, como a prisão do espírito *(sōma sēma). Sarx* é um termo complicado, usado por vezes para denotar o corpo material, a própria carne, e por vezes todo o eão mau, o mundo corrupto. [...] A carne, *sarx,* coloca-se em oposição à obra do espírito. (RUSSELL, 1991, p. 237)

Nesse embate, o animal, criatura confinada ao mundo natural e instintivo, "representa então, numa valorização negativa, conjunto das forças profundas que animam o ser humano e,

em primeiro lugar, da libido (tomada essencialmente em sua significação sexual)" (RONECKER, 1997, p. 78).

A identificação do animal com as qualidades e expressões do corpo associa-o, por decorrência, ao fenômeno físico da Morte, de onde sua presença nos mitos escatológicos, com a função de destruidor do Cosmo:

> Em várias mitologias, animais monstruosos atacam o Sol ou a Lua, privando o mundo de luz. Vemos nesse simbolismo o aspecto ctônico – até infernal – da goela ou boca de escuridão. Esse mito se insere na ótica dos ciclos universais. Simbolicamente, chegada a noite, o Sol é devorado por um monstro, que engole o astro e sua luz, e cospe de volta a noite, antes de libertar novamente o Sol na aurora seguinte, depois de sua passagem pela morada das trevas. [...] Esse ato de devoração é a imagem arquetípica da ambivalência dia/noite, morte-vida. Ele se inscreve nos ciclos naturais de alternância: como o Sol renasce na aurora, a primavera renasce depois do inverno (podendo a estação morta ser considerada simbolicamente como um monstro ctônico). (RONECKER, 1997, p. 63)

Não se pode deixar de ressaltar também que o simbolismo da Morte liga-se estreitamente às forças de Eros, da libido e da fertilidade: Perséfone é a deusa dos mortos e das estações, mãe do deus da vegetação, de modo que corpo, Morte e Mal constituem com frequência uma tríade simbólica:

> O mundo subterrâneo, o reino do ctônico, está freqüentemente associado ao princípio do mal. De um lado, esse mundo simboliza a fertilidade, em parte devido à sua associação com o ventre, mas ainda mais fortemente porque é de debaixo da terra que vêm as colheitas e a grama verde da primavera. Ele também produz ouro, prata, e outros minerais desejáveis. Mas de outro lado o mundo subterrâneo está associado com o túmulo, ou sepultura. É ali que os espíritos dos mortos vagueiam, numa terra de trevas ou sombras. (RUSSELL, 1991, p. 52)

Este é o modo pelo qual Gilbert Durand (2002, p. 89) concebe os símbolos teriomórficos: "Terror diante da mudança da morte devoradora, é assim que nos aparecem os dois primeiros temas negativos inspirados pelo simbolismo animal." Segundo ele, o animal é constituído pelo "esquema do animado", por seu "movimento rápido e indisciplinado", que indica a passagem do tempo:

> O esquema da animação acelerada que é a agitação formigante, fervilhante ou caótica parece ser uma projeção assimiladora da angústia diante da mudança, e a adaptação animal não faz mais, com a fuga, que compensar uma mudança brusca por uma outra mudança brusca. Ora, a mudança e a adaptação ou a assimilação que ela motiva é a primeira experiência do tempo. As primeiras experiências dolorosas da infância são experiências de mudança: o

> nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe e mais tarde o desmame. (DURAND, 2002, p. 74)

De modo que os símbolos teriomórficos constituem imagens do "medo diante da fuga do tempo" (DURAND, 2002, p. 75) e assumem, também, "o simbolismo da agressividade, da crueldade", como devoradores, com a "boca armada" para morder (DURAND, 2002, p. 84), de onde o autor conclui: "É, portanto, na goela animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terrificantes da animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros" (DURAND, 2002, p. 85). Lecouteux (2005, p. 69) recorda, nesse sentido, que, em muitas culturas, "acredita-se que os animais selvagens e os maus espíritos são fantasmas", acentuando-se o simbolismo mortuário do animal.

A presença do sema da Morte no simbolismo animal liga-o igualmente às imagens demoníacas, uma vez que, na doutrina cristã, "o Diabo representa também o instinto, a força genesíaca e, portanto, a natureza animal do ser humano" (RONECKER, 1997, p. 20). Russell (1991, p. 237) observa que "a associação do reino de Satã com o universo material levou, ao longo das linhas sugeridas pela tradição órfica grega, a uma dicotomia entre o espírito e o corpo" e, como os deuses gregos, o Diabo cristão também congrega, em seu simbolismo, o par Eros–Tanatos: "O senhor dos infernos (Plutão, por exemplo) é o deus tanto da fertilidade como da morte, o que ajuda a explicar a tradição ocidental de que Satã não é apenas o senhor do mal e da morte, mas está também associado à fertilidade e sexualidade, traço evidente nas orgias das bruxas e nos chifres que o Diabo usa freqüentemente" (RUSSELL, 1991, p. 52). Os chifres são herdados da antiga simbologia da fertilidade, representação da lua crescente, que Pã e os sátiros, habitantes das florestas, também estampam:

> O filho de Hermes era Pã, que nasceu cabeludo e parecido com um bode, com chifres e patas fendidas. Divindade fálica como seu pai, ele representava o desejo sexual, que pode serão mesmo tempo criativo e destrutivo. A influência iconográfica de Pã sobre o Diabo é enorme. [...] A raiz da semelhança é a associação do Diabo com as divindades de fertilidade ctônicas, rejeitadas pelos cristãos como demônios, juntamente com outros deuses pagãos particularmente temidos devido à sua ligação com a selvageria e a loucura sexual. A paixão sexual, que suspende a razão e leva facilmente a excessos, era estranha tanto ao racionalismo dos gregos como ao ascetismo dos cristãos. Um deus da sexualidade podia ser facilmente assimilado ao princípio do mal. A associação do ctônico com o sexo e com o mundo subterrâneo, e daí com a morte, selou a união. (RUSSELL, 1991, p. 120)

Se "os demônios no Novo Testamento estão associados a vários animais: gafanhotos, escorpiões, leopardos, leões e ursos" (RUSSELL, 1991, p. 245), isso não era diferente na

tradição judaica: "Encontramos aí *seraphim* (serpentes-demónios), roubando e queimando, *se'irim* (demônios peludos) em forma de vacas ou cabras, tipo sátiros, *siyyim* (animais que ganem no deserto), *'ochim* (animais plangentes) em forma de chacais ou de mochos, *iyyim* (lobos), avestruzes 'filhas da gulodice', etc." (SAINT-ANDRÉ, 2000, p. 90-91). De maneira que boa parte do panteão de Satã é representada sob a forma de animais ou de algum modo associada a eles: o demônio Asmodeu tem cauda de serpente e cavalga um dragão; Belzebu apresenta-se sob a forma de mosca ou serpente ou ainda na forma humana, mas com asas de morcego, pés de pato e cauda de leão; Orias é um leão furioso, com uma víbora em cada mão; Valafar também é um leão, mas com cabeças e patas de ganso e cauda de lebre; Haborim cavalga uma víbora e Agore monta um crocodilo; Oze e Sitri assumem a forma do leopardo e Sabnac tem cabeça de leão (RONECKER, 1997, p. 43-44).

A lista dos animais malignos parece confirmar a tese de Durand (2002). A tradição popular divide o mundo animal em criações de Deus e criações do Diabo. Enquanto apenas a águia figura como animal de Deus com hábitos predadores, a lista deste tipo de animal é grande dentre as criações do Diabo: lobo, corvo, coruja, gaio, morcego, gavião, cação, arraia, serpente, vespa etc. Russell comenta:

> Animais associados com o mal eram o porco, escorpião, crocodilo, cão, chacal, gato, rato, sapo, lagarto, leão, serpente e dragão. Desses, o porco, o gato, o sapo, o cão e a serpente surgem com mais freqüência na tradição judaico-cristã. [...] Desses ancestrais teriomórficos o Diabo herdou suas garras, patas fendidas, pêlos, falo enorme, asas, chifres e rabo. (RUSSELL, 1991, p. 259)

Dos animais malignos no Ocidente, nenhum talvez seja tão popular quanto a serpente. "La serpiente simboliza algo del hombre *y* algo del mundo, una parte del microcosmo y una parte del macrocosmo, el caos *dentro de* mí, *entre* nosotros y *afuera*. Pero siempre se trata del caos para mí, existente humano destinado a la bondad y a la dicha", explica Ricoeur (2004, p. 401), recordando a resistência da serpente como símbolo maligno, mesmo depois da "desmitologização" das teogonias. Trata-se de uma face do mal que não se pode retomar na "liberdade responsável do homem".

Para alguns estudiosos, o signo maligno da serpente advém de sua ação mortal e de animal predador. "Sua ação secreta e a habilidade de matar por envenenamento ou estrangulamento encaixam-na em suas características comuns como monstro ou demônio", defende Ions (1999, p. 90) e o astrônomo Carl Sagan (1987), autor de um livro sobre o imaginário em torno da evolução da consciência humana, atribui a malevolência da serpente a

uma lembrança genética dos mamíferos, cujos principais predadores, no passado, eram os grandes sáurios.

Mielietinski (1987), por sua vez, vê no réptil o símbolo da água primordial:

> A abundância de imagens teriomorfas de animais aquáticos ou semi-aquáticos está provavelmente relacionada com a concepção do surgimento da terra no oceano e do caos aquático localizado sob a terra e em torno dela [...]. Os modelos teriomorfos são recalcados para o mundo subterrâneo e a árvore cósmica estrutura o universo criado do ser antropomorfo primordial. (MIELIETINSKI, 1987, p. 249)

De fato, "o caos é frequentemente representado como uma cobra, serpente ou dragão" (RUSSELL, 1991, p. 57) e os monstros mais antigos apresentam "caracteres ofídicos", como o dragão, que é a palavra grega para serpente (BURKERT, 2001, p. 23). No caso do Diabo cristão, ele "tem associações diretas com apenas dois animais, a serpente e o leão", mas este último "nunca se tornou uma parte forte da tradição iconográfica, porque também estava ligado ao Cristo e ao evangelista Marcos" (RUSSELL, 1991, p. 245). Na tradição oriental, é importante lembrar que o leão é um dos maiores predadores, inimigo natural dos homens e seus rebanhos. Ele equivale, ali, ao lobo, que "é o animal feroz por excelência" e, como o cão, sua "duplicação mais ou menos doméstica", é um símbolo da morte (DURAND, 2002, p. 85-86). Na América, tem-se o jaguar, ou a onça, importante figura no bestiário indígena e nos mitos autóctones. O jaguar, o dragão e o crocodilo "são personificações das forças do caos primitivo que procuram retomar o poder sobre o universo, engolindo a luz, princípio da vida e da organização, força oposta e complementar da força tenebrosa deles" (RONECKER, 1997, p. 64).

### *4.2.8 O Mal interior: o caráter ambíguo do anti-herói*

Pelo mito da alma exilada chega-se, ainda, à malignidade como qualidade intrínseca do humano, já que este resulta da mistura de divino e terreno: "*El alma encarcelada se convierte en ese delincuente reincidente, a quien el régimen penitenciario no deja de endurecer constantemente*" (RICOEUR, 2004, p. 423). Lugar de corrupção e contaminação, o corpo pode condenar a alma do aventureiro, e teremos a imagem do anti-herói.

Essa dualidade da alma humana está expressa, como vimos, em um dos principais mitos do orfismo antigo, segundo o qual, depois de terem despedaçado e comido o deus-criança Dioniso, os Titãs foram fulminados por Zeus, que, a partir de suas cinzas, criou o ser humano. Por isso, a humanidade é composta de duas naturezas: a benigna e divina de Dioniso

e a maligna e instintiva dos Titãs. Nesse arquétipo, o homem se faz origem da própria desgraça, o Mal é conduzido por suas ações, o que reata a ontologia humana à dos demônios. Se os titãs, como vimos, se aproximam miticamente dos demônios, no mito órfico eles também guardam parentesco com o humano. Além disso, já observamos aqui como os mitos demoníacos estão igualmente associados a uma antropogonia. A alma corrompida é uma alma tomada pelos demônios. Modelo exemplar dessas almas são os heróis de Dostoievski. São, todos, almas exiladas e em contínuo conflito, o que não espanta as diversas tentativas de filiar a narrativa do autor russo ao romance de aventuras (BAKHTIN, 1997, p. 102).

Ricoeur (2004, p. 440) atenta para o caráter "reformador apolíneo" de Orfeu sobre o culto "selvagem" de Dioniso, de modo que poderíamos ver no orfismo esse reverso da alma exilada, que retira sua atenção do meio, deslocando-o para si mesma. Se Dioniso é o deus da viagem exterior e do Mal no espaço, Orfeu o seria da viagem interior e do Mal no sujeito. Por isso, a alma exilada e errante é a alma do discurso lírico, da expressão do espírito isolado, do sentimento elegíaco, do ser-no-mundo que se afirma como um ser-contra-o-mundo, da angústia de não compartilhar da mesma substância das coisas e da ânsia de restituir uma unidade perdida.

O arquétipo do herói às avessas, em todas as culturas, é o *trickster*, personagem que povoa mitos e literaturas, como o herói de conduta amoral ou imoral, de caráter ambíguo, cujos princípios e ações oscilam entre os valores de Bem e Mal. Não obstante seu comportamento oposto à Ordem, o comportamento mau do *trickster* resulta em benefícios para a cultura, de onde sua natureza igualmente heroica: "Foi em mitos indianos em primeiro lugar que foi concebida e nomeada a forma do 'trickster' (trampolineiro), do portador da cultura, que executa como se fosse um 'desporto' infrações à regra e quebras de tabus e possibilita aos homens a existência, mesmo contra a vontade dos deuses" (BURKERT, p. 2001, p. 28).

Sua natureza heroica advém também de seu parentesco com o herói principal dos mitos e narrativas profanas, de quem normalmente é um irmão com as características opostas. Êmulo do irmão, o *trickster* "imita de forma desajeitada o herói cultural, ou perpetra intencionalmente uma série de malfeitos" (MELETÍNSKI, 2002, p. 94). Ele se opõe ao herói cultural "como o ingênuo, o tolo, o maldoso e o destrutivo se opõe ao sábio e ao criativo", reunindo, em seu caráter e sua conduta, "um inteiro repertório de desvios da norma, sua inversão, sua ridicularização" (MELETÍNSKI, 2002, p. 97). Define-se, logo, sempre de modo inversamente especular com o herói cultural, "uma vez que esta figura do 'bufão' arcaico só pode ser pensada tendo a normal como referente" (MELETÍNSKI, 2002, p. 98). Essa

bipolaridade que o par de irmãos, normalmente gêmeos, constitui, pode ser um desdobramento do caráter único e ambíguo do heroísmo mítico, pois

> os heróis mitológicos atuam freqüentemente por meio da astúcia e da perfídia, donde decorre que a "inteligência" na consciência primitiva é inseparável da astúcia e da feitiçaria. Só na medida em que surge na própria consciência mitológica a concepção da diferença entre astúcia e inteligência, trapaça e franqueza nobre, organização social e caos, desenvolve-se a figura do pícaro mitológico como duplo do herói cultural. (MIELIETINSKI, 1987, p. 219).

É por isso que Melelínski (2002, p. 98) vê no par de gêmeos "as raízes remotas do motivo do duplo e da duplicidade", pelo que se pode associar o *trickster* àquela dupla face do deus primordial e, por conseguinte, às imagens demoníacas que sucedem à bipartição da essência ambígua. Com o deus, ocorre o mesmo que com o herói cultural, já que um e outro, com frequência, são, miticamente falando, a mesma personagem:

> O postulado básico é que todas as coisas, boas ou más, vêm do Deus. Mas na medida em que as pessoas acham que o Deus é bom e não querem atribuir-lhe o mal, postulam uma oposição de forças dentro da divindade. A oposição externaliza-se gradualmente, e ocorre a divisão em dois. O princípio do bem ainda é a fonte do mal, mas está agora interligado (literal ou figurativamente) num princípio do bem e num princípio do mal, sendo o primeiro geralmente identificado com o Deus Superior, e o segundo tornando-se o adversário de Deus. Esses pares são chamados de "duplos". (RUSSELL, 1991, p. 47-48)

É importante notar, então, que se os indivíduos do par sempre se opõem, "num nível mais profundo, eles são sempre o mesmo ser" (RUSSELL, 1991, p. 49), por isso herói e anti-herói aparecem frequentemente como irmãos gêmeos, mito do qual não escapam nem o próprio Cristo e o Diabo, como vimos. Componentes do andrógino primordial, "esses duplos podem ser considerados como partes opostas do eu divino que buscam integração, centralização e repouso, ou como princípios cósmicos (*yin* e *yang*), que ao mesmo tempo se opõem e se unem" (RUSSELL, 1991, p. 50).

Jung (2000, p. 259) observa que o *trickster*, "embora não seja propriamente mau, comete, devido à sua inconsciência e falta de relacionamento, as maiores atrocidades" e é apresentado como personagem negativa, "como figura marginal, muitas vezes até mesmo se opondo à própria tribo ou clã" (MELETÍNSKI, 2002, p. 98). Contraface do herói e de suas ações criativas, o anti-herói faz "traquinagens" para divertir-se, em ações "vergonhosas, que não trazem nada de útil para o povo ou para a aldeia" (MELETÍNSKI, 2002, p. 93) e, pelo contrário, ferem habitualmente a Ordem instituída: "No *trickster* ressaltam-se os instintos imutáveis (glutonaria, lascívia) que o levam a praticar atos a-sociais como, por exemplo, o

incesto, a apropriação das reservas familiares de alimento, etc." (MIELIETINSKI, 1987, p. 219). Suas características reúnem, portanto, tudo aquilo que a cultura humana, ao se constituir, marginaliza como o indesejado e temido: o ambíguo, o imoral, o desordeiro, o profano, o irracional. Para Jung, o arquétipo é um psicologema, manifestação visível de uma força inconsciente da psique humana, "um *reflexo fiel de uma consciência humana indiferenciada em todos os aspectos*, correspondente a uma psique que, por assim dizer, ainda não deixou o nível animal." (JUNG, 2000, p. 256, grifo do autor).

Na qualidade, porém, de herói e co-salvador da cultura, o *trickster*, é ao mesmo tempo Deus, homem e animal, aquele que cria e funda mundos, a partir da "insensatez inconsciente", características que demarcam "sua natureza *humana,* a qual se adapta às condições do ambiente mais dificilmente do que um animal." (JUNG, 2000, p. 259, grifo do autor). O arquétipo do *trickster* cuida de cumular, numa imagem simpática, o Mal "vencido" na cosmogonia, mas que se sabe ainda presente e emerge em situações de crise da Ordem, quando então se cria um "mundo obscuro, no qual tudo o que é característico da figura do 'trickster' pode acontecer[...]. Podemos chamar este acontecimento de 'teatro simiesco', em cujo palco nada dá certo e tudo é idiotice" (JUNG, 2000, p. 261-262). Daí Meletínski (2002, p. 93-94) afirmar que as "ações diabólicas" devem ter surgido "num estágio mais tardio" do arquétipo, "como uma espécie de respiradouro, de manifestações 'carnavalescas'", argumentando que os contos sobre *tricksters* têm "um caráter significativo de válvula de escape legítima, de antídoto seguro contra a regulamentação miúda da sociedade tribal". O *trickster* "é parente daquela força 'carnavalesca' que se manifestava como elemento de autoparódia e licenciosidade nos rituais" (MELETÍNSKI, 2002, p. 96). A elevação da cultura confere aos indivíduos a confiança em que a Ordem conciliará os conflitos e manterá a segurança de uma sociedade justa e humana. A falência dessa confiança emerge na figura do *trickster* e de seu mundo caótico. De onde sua versão mais moderna, na figura do pícaro, duplo da sociedade que revela o Mal sob a capa da Ordem: "A partir disso, seria compreensível a razão pela qual o mito do "trickster" se manteve e desenvolveu: a exemplo de tantos mitos possuiria talvez um efeito psicoterapêutico. Ele mantém diante dos olhos do indivíduo altamente desenvolvido o baixo nível intelectual e moral precedente, a fim de que não nos esqueçamos do ontem." (JUNG, 2000, p. 262), de modo que "o 'trickster' é a *figura da sombra coletiva*, uma soma de todos os traços de caráter inferior" (JUNG, 2000, p. 264, grifo do autor).

Face maligna da divindade, atenuação da figura demoníaca, arquétipo da psique sombria humana, contraparte imoral da ação heroica ou assessor descuidado do caçador

ancestral, o importante a se notar é que o *trickster*, seja qual for sua origem ou manifestação, representa um aspecto avesso e sinistro da ação criadora, de modo que sua principal qualidade é a do caráter ambíguo, personagem mítica e literária que conjuga, na mesma pessoa, os princípios do Bem e do Mal. Como afirma Kothe (1987, p. 16), "o anti-herói só deixa de ser 'herói' por ele não se enquadrar no esquema de valores subjacente ao ponto de vista narrativa", ou seja, por ser um representante do Mal narrativo, das forças de caotização do relato. O *trickster* constitui, portanto, o fundamento arquetípico não apenas para a imagem do pícaro, que inaugura a personagem dos heróis problemáticos da narrativa ocidental, mas de todos os anti-heróis da mitologia e da literatura, no que eles possuem de desejo de fundar mundos, aliado à inapetência para a execução da tarefa. Sua face demoníaca é a do Diabo "logrado e bobo", que, se conseguem realizar feitos, não é pela habilidade que possui o herói, mas pela estupidez que caracteriza o seu êmulo (JUNG, 2000, p. 251). Corresponde aos modos imitativo baixo e irônico, na grade de modos heroicos de Northrop Frye (1973, p. 40), próprios da comédia e da ficção do Realismo, e Meletínski (2002, p. 100) observa que ambos os arquétipos, do herói ideal e do anti-herói *trickster*, "são em parte sintetizados na imagem do herói novelístico". Do mesmo arquétipo provavelmente tenha surgido a figura do vilão, que, como vimos, também se associa ao mito demoníaco ocidental e, em suas primeiras manifestações, apresenta muitos dos defeitos do bobo e do palhaço enganado. Além disso, Meletínski (2002, p. 106) afirma que "o tipo do 'camponês-arrivista' de Marivaux serve de ponte para a chegada do jovem 'conquistador' de Paris", o qual provavelmente evoluiu para a personagem do vilão romântico, o rival cruel no amor do casal enamorado, cuja figura emblemática ocorre em Dom Rodrigo, no romance de Alessandro Manzoni, *Os noivos*.

O anti-herói se afasta do vilão porque não se coloca contra outro herói, constituindo um Oponente à parte e impedindo o avanço de outra personagem protagonista, mas representa, ele mesmo, a Força Temática da narrativa, contra a qual sua própria inépcia constitui a força adversária e caotizante, reunindo, como dissemos, Bem e Mal, Cosmo e Caos, no mesmo caráter. Por outro lado, a personagem anti-heroica, herdeira do *trickster*, apresenta com frequência ações e condutas ridículas, de modo que, nele, a essência do Mal é sempre suavizada:

> A curiosa figura do Embusteiro, o espírito da desordem, o inimigo dos limites, também está relacionada com o divino, mas suas funções são muito mal definidas para que possamos equacioná-lo com o princípio do mal. Ele é sensual, infantil, tolo, por vezes feio e cruel, mas é também alegre e engraçado. Por vezes, a sua oposição aos deuses encerra uma tentativa criadora de ajudar o homem, como acontece quando Prometeu rouba o fogo dos deuses. (RUSSELL, 1991, p. 62)

Afinal, trata-se, aqui, de um Mal que *pertence ao caráter do herói*, de maneira que não pode ser tomado como um Mal absolutamente indesejável. Ricoeur (2004, p. 326; 352) observa que o deus ordenador limita o Caos violento também por meio de uma violência, de modo que o inimigo só é vencido pela guerra e pelo crime, suavizado, em muitos mitos e narrativas literárias, pela astúcia e pelo engano. Daí a presença, quase que constante, do humor nas narrativas de *trickster*, uma vez que, segundo Freud (2006, p. 166), "a essência do humor" é justamente "poupar os afetos" de se desgostar com eventos e ações indesejáveis, afastando "com uma pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção". Recusando-se a ser ferido pelas "provocações da realidade" e sofrer os "traumas do mundo externo", pelo humor o ego "demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer", de onde Freud conclui que, ao contrário do que outros afirmar, "o humor não é resignado, mas rebelde", pois "significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais", de modo que os gêneros humorísticos, na arte e na literatura, e seus heróis cômicos, moldados sobre o arquétipo mítico do *trickster*, servem frequentemente ao intento da crítica social: "O êxito do cômico tende a ser um índice de doença social e, ao mesmo tempo, um primeiro esforço de cura: a resposta da vida à corrosão da morte" (KOTHE, 1987, p. 46).

Este parece ser o poder dos rituais carnavalescos, presididos pelos valores do *trickster*, como os das danças das crianças, por ocasião das antigas *Satumalia*, festas antecedentes aos modernos carnavais. Durante as festividades, escolhia-se um "bispo das crianças", que era paramentado com vestes pontificais e visitava o palácio do arcebispo, "acompanhado de uma grande balbúrdia", encerrando a visita com uma bênção episcopal de uma das janelas do palácio. Essa festa degenerou, mais tarde, na festa dos loucos, ocasião em que "a selvageria, a euforia e a irresponsabilidade pagã e bárbara podia afinal extravasar-se", conta Jung (2000, p. 252-253), para quem todas essas ocorrências são "manifestações do *poltergeist*", cuja ação particular consiste na prática de "travessuras engraçadas ou maliciosas", bem como na metamorfose em animais.

Se as atualizações picarescas do *trickster* parecem conferir humor às atitudes do anti-herói, outro paradigma medieval iniciará uma linhagem de anti-heróis menos cômicos e mais tendentes ao destino trágico: o golem, misto de herói e monstro humano na tradição judaico-cristã da Idade Média, cujo termo hebraico significa "algo sem forma e imperfeito" (NASCIMENTO, 2007, p. 74). Do mito do golem originam-se outras formas do herói maligno, como os autômatos de E. T. A. Hoffmann e o Frankenstein de Mary Shelley, mas

também boa parte dos heróis malditos que o Romantismo propõe e criarão herdeiros no romance do século XX.

# 5 SÍMBOLOS E ARQUÉTIPOS DO MAL EM DARCY RIBEIRO

> Os homens brancos vinham como um sopro de morte; todos os seus costumes levavam à morte, suas narinas estavam cheias de morte; no entanto não morriam! Deles é o tabaco, é o uísque e os cães de pelo curto; deles as muitas doenças, a varíola, o sarampo, a tosse e o sangue saindo pela boca; deles a pele branca, e a moleza diante da neve e das tempestades; e deles as pistolas que atiram rápido seis vezes, e que não prestam. No entanto engordam com suas muitas doenças, e prosperam, e calcam a mão pesada em todo mundo, e pisam forte sobre a sua gente.

Em *Maíra* e *Utopia selvagem*, os dois romances de Darcy Ribeiro ambientados na Amazônia, que compõem o *corpus* delimitado para esta pesquisa, é possível encontrar manifestações de todas as categorias de imagens do Mal inventariadas no capítulo anterior: o Caos e a Noite, as feras e os monstros, os demônios e fantasmas, vilões e anti-heróis, espaços malignos, todas essas expressões do imaginário do Mal povoam as páginas do autor mineiro, ainda que, muitas vezes, percam suas marcas negativas e abandonem sua natureza maligna, para mais uma vez fortalecer este elogio do Outro que nos parece ser a marca essencial obra darcyana.

## 5.1 Mairahú, o Caos mairum

Canta o mito mairum: antes de tudo, havia o mundo escuro e informe do Sem-Nome, o velho Ambir, que depois será chamado, pelo filho ordenador, Mairahú, o pai de Maíra. Assim, também para o povo mairum, o mundo começa no Caos.

O primeiro filho do Caos-Ambir é o andrógino Mosaingar, que, na sua ambiguidade, expressa ainda o potencial do informe. Curioso de ver o mundo através dos olhos do andrógino, Maíra mergulha em seu corpo: "Baixou, vestiu-se na pele de Mosaingar e, bem dentro dele, fez para si mesmo um oco, um útero. Lá, sentado, percebeu a simetria dos lados esquerdo e direito – com tudo duplicado mas diferente, invertido – daquele avô que seria sua

mãe" (RIBEIRO, 2001, p. 148). Nessa simetria invertida e avessa, Mosaingar, avô e mãe, é a expressão do Ambir no mundo, o que se nota pela confusão das identidades, nesta passagem: "Maíra [...] 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" (RIBEIRO, 2001, p. 148, grifos nossos).

O universo contemplado por Maíra, pelos sentidos de Mosaingar, ainda é o da potencialidade informe do Caos: "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. Ouviu também a música longíngua dos juruparis, que vinha do fundo das águas. Cheirou com seu nariz cheiros e fedores, todos débeis" (RIBEIRO, 2001, p. 148). Escuridão, o bulício dos primeiros elementos, o som das águas subterrâneas dos demônios juruparis, os cheiros ainda indiferenciados: o universo ainda é o Caos primitivo e incriado, ainda é "o mundo dos antigos" (RIBEIRO, 2001, p. 149), longe da Ordem de Maíra. Esse "mundo lá de fora era feio demais, escuro demais, triste demais" (RIBEIRO, 2001, p. 149), Maíra achava "que aquele mundo de Nosso Criador, o Sem-Nome, não prestava mesmo" (RIBEIRO, 2001, p. 177). Por isso, como vimos no capítulo 2, o "mundo do Velho" será recusado por Maíra, que procurará "corrigi-lo", pensando em "melhorar" o universo do Ambir (RIBEIRO, 2001, p. 149). O Ambir é o Sem-Nome, o sem-lei, como o Caos, que Milton (1970, p. 67) chama de "velho anarca". Suas ações são cruéis e destruidoras: "O Velho gostava de fazer brincadeiras duras com suas criações. Só queria divertir-se, mas aquele povinho sofria muito. Umas vezes mandava um aguaceiro que inundava tudo, e as gentes, os bichos, e os curupiras tinham de lutar para não virarem rãs" (RIBEIRO, 2001, p. 134). Aqui, no tema do dilúvio, reaparece o Caos original e sua qualidade de destruidor de mundos, fazendo-os subsumir sob as águas primordiais e ameaçando os seres a retornarem aos estágios larvais da vida.

Para dar segurança ao Cosmo, Maíra castra Mairahú (RIBEIRO, 2001, p. 178), como os deuses ordenadores costumam proceder com os primeiros criadores caóticos, como Cronos procedeu com o pai Urano e igualmente foi vitimado pelo filho Zeus. Depois de vencer o pai numa luta, Maíra ilumina o Cosmo:

> Abriu-se em luz e converteu-se em Maíra-Coraci, o Sol. Fez do seu irmão, Micura, o Lua. Os mairuns, que olhavam daqui debaixo e viam com dificuldade, na escuridão da noite, a guerra de Deus-Pai e de Deus-Filho, ficaram ofuscados quando Maíra se fez sol e inundou o mundo de luz. Temeram morrer de tanta claridade. Quando a noite voltou, se apavoraram ainda mais ao ficarem reduzidos à luzinha do Micura. Mas amanheceu outra vez. E, desde então, cada dia e cada noite se sucedem, o sol e a lua iluminando e alumiando este mundo nosso. É Maíra, é Micura que giram em sua ronda,

> sempre atentos contra uma cilada de Maíra-Monan, que pode atacar de novo, a qualquer momento. (RIBEIRO, 2001, p. 195)

O mito mairum parece reproduzir o hesiódico, com o surgimento da claridade ofuscante que apavora os homens, como o Éter grego, que depois de apazigua na harmônica combinação de Nix e Hetero, a Noite e o Dia, formalmente expressa pelos paralelismos textuais, que enfatizam a dualidade divina que organiza o mundo nas suas polaridades: "cada dia e cada noite"; "o sol e a lua"; "é Maíra, é Micura"; e, finalmente, "iluminando e alumiando", em que os verbos, aparentemente sinônimos, revelam suas sutis diferenças, ligando-se, metonimicamente, cada qual, às respectivas ações do sol e da lua, uma vez que, se iluminar é "encher de luz", alumiar é, antes, acender, e sempre mais usado com referência a velas, candeeiros e lampiões, do que ao astro diurno.

O Ambir torna-se, então, o que Mircea Eliade (2002b, p. 86) chama de "deus otiosus", uma divindade caída no esquecimento dos primeiros tempos, absorvida pelo Nada que precedeu a criação: "*Antigamente é o tempo do Sem-Nome* e do seu arroto: Mairahú e Maíra. Este nosso tempo, dos homens refeitos, é a era de Maíra Monan: *Deus-Defunto*, e de Maíra-Coaraci: Deus-Sol" (RIBEIRO, 2001, p. 191, grifos nossos). A escuridão dos tempos profundos cede à luz ordenadora e racional.

Entretanto, não nos esqueçamos de que este mesmo mundo racionalizado será, como vimos em capítulo anterior, a verdadeira origem do Mal, pois, se este existe, é porque a Ordem o criou ao demarcar um lugar apartado de si como o mundo do Outro.

### 5.2 A Noite benfazeja

Também no mito mairum, a Noite é associada diretamente ao Caos. As primeiras linhas do relato anunciam: "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" (RIBEIRO, 2001, p. 133). O morcego é animal noturno e, como tal, inimigo da luz. Marcos Frederico Krüger (2005, p. 56), em seu estudo sobre o mito e a literatura amazônica, nota que, nos mitos da nação indígena Dessana, o morcego constitui um par de oposição com o sol, nos combates do dia contra a noite, e figura como animal escatológico para os tupinambás, que acreditam que o mundo retornará ao Caos, quando o sol for engolido por um morcego.

Esta batalha aparece também no mito mairum, pela ameaça das figuras nictomórficas ao mundo ordenado por Maíra, onde a escuridão de Maíra-Monan e a luminosidade de Maíra-Coraci não podem se misturar, sob pena de que tudo retorne ao Caos:

> Cada um tem seu mundo próprio. [...] Nenhum pode invadir o mundo do outro. Só nos eclipses eles se confundem, momentaneamente. E então é aquele horror. Os mortos-viventes saem guerreando os morcegos eternos e, se são feridos, morrem de uma vez para sempre. Os viventes-mortais, que se deixam envolver nessa guerra, não voltam nunca mais. (RIBEIRO, 2001, p. 191)

A simetria que se vê entre "mortos-viventes" e "viventes-mortais", nesse combate, é mais um índice de que, se a temática de Darcy Ribeiro se volta para a Alteridade e o Mal, a estrutura que rege as obras do autor não é dominada pelos símbolos e arquétipos diairéticos, que polarizam Bem e Mal, sem permitir que eles se misturem. Morte e vida nunca se separam, mas compõem, juntas, a essência de todos os seres. Apenas a troca de lugar, entre o termo substantivo e o adjetivo vai fortalecer posicionalmente uma ou outra: a oposição não se faz entre vivos e mortos, pois os primeiros são também mortais, enquanto os últimos também experimentam uma forma de vida. Trata-se, aqui, do estilo sintético, derivado da dominante sexual, conforme o definiu Durand, e que compõe, juntamente com a estrutura mística ou digestiva, o Regime Noturno da imagem.

Já tivemos oportunidade de apontar, em trabalho anterior, como Maria Luiza Ramos (2000) descreve o enredo de *Maíra* como composto por uma estrutura dialética, em que um capítulo constitui a antítese do anterior e ambos confluem para uma síntese num terceiro subsequente. No mesmo trabalho (MARQUES, 2007), procuramos demonstrar que estas estruturas também se verificam ao nível frásico e estilístico de Darcy Ribeiro, em razão de uma poética marcada – conforme as categorias propostas por Gaston Bachelard (2003) – pelo imaginário do elemento terra. Assim, a estrutura frásica do *Maíra* seria composta por uma escrita tripartida, frequentemente com três termos se justapondo, em que o primeiro afirma, o segundo nega e o terceiro reúne, como em "Esses meus mairuns só se querem assim como estão *feitos*, *refeitos*. Bem feito, serão *desfeitos*" (RIBEIRO, 2001, p. 331), e povoada de figuras e *tropos* antitéticos ou de harmonização dos opostos: paradoxos, oxímoros, quiasmos, paralelismos fonéticos, sintáticos e semânticos, perífrases, gradações, etc.

Resta acrescentar que o romance de Darcy Ribeiro se aproxima bastante daquele definido por Maria Zaira Turchi (2003) como dominado pela expressão dramática, característica das estruturas sintéticas. Turchi nota que, neste gênero, em vez da "analogia do lírico, que dilui as fronteiras e busca as semelhanças", ou da "exclusão antitética do épico, que

identifica e separa", predomina "a dialética dos antagonistas" (TURCHI, 2003, p. 238). O estilo é próprio dos textos dramatúrgicos, mas também caracteriza as narrativas "de vanguarda em que ação, tempo e espaço apresentam-se fragmentados, com independência das cenas e sem conexão lógica da intriga", numa tentativa de "harmonizar as contradições – a coerência no contraste – fazendo-as avançar no tempo" (TURCHI, 2003, p. 239). Neste sistema, "o diálogo cria uma tensão e estabelece a interdependência das partes: nenhuma situação se basta, necessitando sempre de complementar-se, o que também é insuficiente, gerando uma nova questão que exige novo complemento – multiplicidade generativa em que uma situação jamais se reduz a outra" (TURCHI, 2003, p. 239). Parece-nos ser este o caso de *Maíra*, mas também de *Utopia selvagem*, cuja pluralidade de vozes, em todos os níveis – na sintaxe narrativa, bem como no nível estilístico –, edifica um discurso dialógico dramático, próprio das estruturas sintéticas.

Por outro lado, Durand (2002) informa que, se no Regime Diurno da imagem, a Noite apresenta a mesma natureza assustadora e cruel do Caos, no Regime Noturno, ao contrário, ela assume um aspecto benfazejo, aquele que relaciona a escuridão noturna ao prenúncio da aurora. Aqui, "a noite é a placenta, o banho de renascimento do dia que vai nascer" (MORIN, [1988], p. 118).

A cultura tupi é uma das que eufemiza a Noite com o atributo de "divina" e os mitos indígenas amazônicos falam de duas Noites, uma nociva e outra benfazeja. Os relatos míticos dos dessanas contam de uma "Noite primordial", tornada "obsoleta" pelo ato de criação da luz, e de uma Noite desejada posteriormente, quando os humanos se tornam "cansados de viver sempre de dia" (KRÜGER, 2005, p. 105). Enquanto a natureza da primeira Noite é de hostilidade e de oposição ao ato diairético e luminoso da criação, o surgimento desta outra Noite é necessário "para que o equilíbrio universal das dualidades opostas se mantenha" (KRÜGER, 2005, p. 111).

Em *Maíra*, a Noite já aparece com seu valor positivo, na decisão de Anacã de deitar para o sono e acordar para a Morte: "No vasto mundo dos poucos mairuns viventes e dos muitos que viveram e morreram, corre a notícia. O tuxaua Anacã decidiu que nesta noite dos vivos ele deitará para dormir, como sempre, mas só acordará de madrugada, morto-vivo, no fim do dia dos mortos, para ver a luz do sol negro iluminado" (RIBEIRO, 2001, p. 38). Na passagem, a Noite torna-se "o lugar do grande repouso" e, como o Douat, reino dos mortos egípcio, "manifesta explicitamente o processo de inversão" peculiar do Regime Noturno, com uma imagem exatamente invertida do nosso mundo (DURAND, 2002, p. 218) e seu "sol negro iluminado".

Este aspecto positivo dos símbolos nictomórficos domina principalmente o penúltimo capítulo de *Maíra*, intitulado "Tuxauareté", em que, uma vez verificada a impossibilidade de Isaías assumir o lugar de tuxaua, para o qual foi preparado, o aroe sagra Jaguar para o cargo. Em seguida, Jaguar vai igualmente sagrar seus dez "miaçus", ou servos guerreiros do tuxaua. "É um momento soleníssimo" (RIBEIRO, 2001, p. 369), que deverá assegurar a permanência da cultura mairum com seu novo chefe, por isso é um ritual até então sempre realizado à luz do sol, êmulo do clã jaguar, que gera os tuxauas.

Entretanto, no segundo parágrafo do capítulo, lê-se: "Os jovens-homens voltam extenuados da mata. Banham-se longamente na Lagoa Negra, debaixo da luz da lua. Só para provar a si mesmos que não têm medo. Seguem adiante, em fila, Jaguar atrás de todos. Assim entram no círculo das casas, no meio da noite, com a lua muito alta num céu sem nuvens" (RIBEIRO, 2002, p. 367). Os onze rapazes que se tornarão guerreiros da tribo mairum chegam para o ritual depois de se banhar em águas negras, sob a luz da lua. A água negra é a "água hostil", a água maligna própria do Regime Diurno da imagem. Trata-se de "uma água mortuária, toda embebida pelos terrores da noite" (DURAND, 2002, p. 95). Lembremos que é com as águas dessa Lagoa Negra que são regados os restos de Anacã e é para lá que vão seus ossos, como os de todos os mortos mairuns. Para os rapazes mairuns, entretanto, ela assume sua bondade maternal, e o perigo de afogamento próprio dessas águas negras converte-se em longo banho coletivo.

Isomorfa dessa água negra é a lua que banha os rapazes e preside todo o ritual de sagração dos guerreiros. Embora consagrados pela lua e pela água negra, os novos heróis chegam do leste, como o sol: "Param assustados: o silêncio é espantoso. [...] Nem os cachorros, sempre barulhentos, ladram ou rosnam para a fila de jovens-homens que vêm chegando da banda do nascente" (RIBEIRO, 2001, p. 367). Note-se que até aquele "barulho da Noite", próprio da estrutura diairética, que associa à escuridão a boca que devora, agora se cala.

No baíto, a disposição da fila em semicírculo associa-se iconicamente também ao desenho lunar: "Ao fim estão todos de pé, formando um meio-círculo, ao redor do banco de condor bicéfalo" (RIBEIRO, 2001, p. 368). O condor, ou urubu-rei bicéfalo é um animal cosmogônico para os mairuns. Foi dele que Maíra roubou o fogo para trazer a luz a seu povo (RIBEIRO, 2001, p. 163-164). Ele é, por assim dizer, também um símbolo do sol negro presente à cerimônia, este sol de crepúsculo, que dá ensejo à orientação lunar: "É uma luz solar, de ocaso vermelho, que sai das palhas do baíto, como se ele incandescesse. O velho baíto é uma enorme lâmpada acesa no meio da noite" (RIBEIRO, 2001, p. 367). Por isso,

embora sob a alta Noite, a sagração dos guerreiros toma-a como ao dia, e à lua como seu novo sol: "Tuxaua temos. [...] Homens novos temos agora. Guerreiros mairuns. Agora e sempre. A amarração se faz à luz do Sol. No meio das danças de Coraci-Iaci; por isso, aqui no baíto, agora, é de dia" (RIBEIRO, 2001, p. 369).

Gilbert Durand observa que "a lição dialética do simbolismo lunar já não é polêmica e diairética, como a que se inspira no simbolismo uraniano e solar, mas, pelo contrário, sintética, uma vez que a lua é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas" (DURAND, 2002, p. 295). Essa promessa noturna encerra o capítulo, apontando que, no dia seguinte, todas as mulheres mairuns amanhecem menstruadas, imagem nictomórfica que reúne as duas outras, da água negra e da lua: "O arquétipo do elemento aquático e nefasto é o *sangue menstrual*", avisa Durand (2002, p. 101, grifo do autor), lembrando que, por isso, esta é uma imagem responsável pela relação que se estabelece, no imaginário, entre a água e a lua, ambas dotadas de uma propriedade fecundante, como o mênstruo. Regina Aparecida Cirelli Ângulo, que escreveu um *Roteiro de* Maíra, como dissertação de mestrado, lembra, comentando este capítulo, que a lua "pode ser considerada como um espírito que preside a todas as transformações mágicas, pois causa a menstruação feminina" (ANGULO, 1988, p. 149). Por essa capacidade de regenerar o mundo, a lua do Regime Noturno é aquela que preside o tempo cíclico, é "o primeiro morto que ressuscita" e, logo, traz consigo a "promessa explícita do *eterno retorno*" (DURAND, 2002, p. 294, grifo do autor). Pela bênção da lua e da Noite, os mairuns podem agora fazer ressurgir seu mundo, não mais pela guerra e pela Ordem, mas pela tentativa de harmonização dos contrários, que mostrará sua cara na algaravia do capítulo seguinte, o último do romance, que, como vimos, reúne todas as suas vozes.

### 5.3 O Tifeu do Ambir

Depois que Maíra e Micura criam o mundo dos homens e roubam, para eles, os segredos da agricultura guardados pelos juruparis, os preferidos do velho Caos, o Ambir é atacado de "verdadeira fúria" (RIBEIRO, 2001, p. 193) e decide mandar, contra a dupla de heróis, "o que havia de mais poderoso: Jaguarunouí, o Grande Tigre-Azul" (RIBEIRO, 2001, p. 194). Esta será o último ataque do Caos contra aqueles que querem a Ordem no mundo e constitui, portanto, o último obstáculo para a vitória de um Cosmo.

Como vimos, o Caos não deixa de existir; apenas é apartado de um Cosmo que se afirma, criando, para si, uma Alteridade. Suas forças continuam, portanto, ameaçando a

Ordem na fronteira e, em todo mito heroico, há um momento em que o Caos pare um monstro hiperbólico como última tentativa de fazer desaparecer o mundo instituído. O exemplo mais célebre, na cultura ocidental, é o Tífon (ou Tifeu) do mito grego:

> Se os deuses expulsaram de seu terreno tudo o que pertence ao mundo do primordial e da desordem, nem por isso o aniquilaram: apenas o afastaram de si. Agora, é entre os homens que Tífon faz seus estragos, com uma violência brutal que os deixa inteiramente indefesos. Ele é um mal sem remédio, contra o qual, para retomar a fórmula dos gregos, não existe nenhum recurso. (VERNANT, 2005, p. 55-56)

Filho de Gaia e Tártaro, duas expressões diretas do Caos inicial, Tifeu é assim descrito na *Teogonia*:

> Ele tem braços dispostos e ações violentas
> e infatigáveis pés de Deus poderoso. Dos ombros
> cem cabeças de serpente, de víbora terrível,
> expliam línguas trevosas. Dos olhos
> sob cílios nas cabeças divinas faiscava fogo
> e das cabeças todas fogo queimava no olhar. (HESÍODO, 1995, p. 151)

A descrição segue reunindo características humanas a não humanas, como as "vozes múltiplas" que saem de sua boca: "linguagem dos deuses" e dos homens, "sons de todos os bichos selvagens imagináveis", máxima expressão daquele hibridismo típico das formas monstruosas: "Seu ser traduz mais uma mistura confusa de todas as coisas do que uma essência particular; é a reunião num só indivíduo dos aspectos mais contrários e de traços incompatíveis" (VERNANT, 2005, p. 43). Igual confusão de elementos se percebe nas suas ações tumultuadas e desordenadoras:

> De Tífon surgem inesperadamente, de modo imprevisível, ventos terríveis, que nunca sopram numa só direção como os outros ventos. [...] São borrascas, ventanias carregadas de neblina. Quando se abatem sobre o mar, não se enxerga mais nada. De repente, é a noite que se extravia. Não há mais direção, não há mais referências estáveis. Não há mais oeste nem leste, alto nem baixo. Agarrados no meio desse espaço marítimo caótico, os navios se perdem, afundam. Esses ventos saem diretamente de Tífon, são a marca que ele continua a imprimir ao universo, primeiro nas rotas marítimas, mas também em terra firme. De fato, essas borrascas, absolutamente incompreensíveis e imprevisíveis, não sopram só na água, algumas destroem todas as colheitas, derrubam as árvores, liquidam com o trabalho dos homens. As plantações e as colheitas, pacientemente preparadas e acumuladas, são reduzidas a pó: Tífon é verdadeiramente um mal sem remédio. (VERNANT, 2005, p. 54-55)

A ameaça de Tífon não é apenas sobre os deuses, mas principalmente sobre "o trabalho dos homens". O monstro "tem a energia do Caos, do primordial, da desordem" e sua vitória sobre os deuses olímpidos "selaria a volta do mundo ao estado primordial e caótico" (VERNANT, 2005, p. 43). Entretanto, não seria propriamente um retorno, mas uma aniquilação total, sem a esperança, que se pode sempre ter, de retirar do mundo informe da origem, um Cosmo organizado. Se Tínfon vencesse, "o mundo se entregaria a uma desordem generalizada" (VERNANT, 2005, p. 43-44) e "um mal absoluto" tomaria o universo (VERNANT, 2005, p. 54).

O Jaguarunouí apresenta, nesse sentido, notáveis semelhanças com o supermonstro grego, bem como diversas qualidades próprias da monstruosidade. A primeira delas é a ferocidade e o agarramento, pois sua natureza é a dos felinos vorazes e predadores, cujas principais arma de morte está nas garras e dentes. Este exibe, além disso, a qualidade do monstro por excelência: seu mascaramento, sua feiura assustadora, denunciada principalmente pelo gigantismo. Conta o narrador que Jaguarunouí era "imenso", "do tamanho do mundo" (RIBEIRO, 2001, p. 194), e, como Tífon, vertia fogo dos olhos: "Maíra só viu surgir na escuridão do céu noturno aquele onção azul-negrusco, faiscando, furioso. [...] Ele rodava e descia devagar a luz do clarão que lançava dos próprios olhos" (RIBEIRO, 2001, p. 194). O gigantismo é ainda anunciado pelo aumentativo "onção" e seu aspecto assustador aparece também na agressividade expressa pela "fúria" e na relação com a noite e a cor negra. Para ressaltar a enormidade do monstro e sua aparente indestrutibilidade e descontrole, o narrador faz até os heróis tremerem de terror: "Maíra chorava de medo. Micura estava também apavorado" (RIBEIRO, 2001, p. 194).

Assim como Tífon era filho de Gaia e Tártaro, o Grande Tigre-Azul é apontado como o "cachorrão de Deus" e "o Grande Tigre-Azul de Maíra-Ambir", o enviado do Caos para destruir o Cosmo heroico: "Vinha para acabar com ele [Maíra], para acabar com todos, para acabar com tudo" (RIBEIRO, 2001, p. 194). Se a primeira batalha de Maíra contra Mairahú era por uma causa pessoal, a ameaça recaía, agora, sobre os homens, à semelhança do mito grego: "– Salva sua gente, mano", pede-lhe o irmão, Micura. "Maíra olha as gentes que ele havia acabado de recriar e que mereciam viver" (RIBEIRO, 2001, p. 194). Se o tigre vencesse Maíra, colocaria em ação sua voracidade incontrolável e seu poder de despersonalizar o mundo e destruir a cultura humana instituída.

Assim como a vitória de Zeus sobre o Tifeu grego afasta para sempre o risco de uma investida no Caos e permite que finalmente o mundo caminhe para uma ordenação segura e confortável, a morte do monstro felino é a última batalha enfrentada por Maíra para assegurar

estabilidade para o mundo criado: "Mairahú, o deus ancestral, viu que estava vencido, ao menos por enquanto. Nada havia de mais forte do que o Grande-Tigre-Azul para mandar contra Maíra. Recolheu-se, desde então, do lado de baixo do mundo, do lado dos mortos, e passou a ser Maíra-Monan, o Deus-Defunto" (RIBEIRO, 2001, p. 195), o *deus otiosus*, conforme notamos na análise do Caos mairúnico acima.

Finalmente, o Tifeu grego é enterrado sobre o monte Etna, de onde continuamente cuspirá fogo pela eternidade. Num processo de reversibilidade entre monstro e deus, a partir da "conversão" da monstruosidade na Ordem, esta passa a servir o criador do Cosmo: segundo alguns mitos, é nas fornalhas do Etna que serão forjados os raios que manterão o poder de Zeus sobre a Terra. O mesmo ocorre com o tigre do Ambir. Depois que os heróis o vencem,

> do Grande Tigre-Azul sobravam apenas a grande pele escura com seus lunares prateados e os dois olhos imensos através dos quais Maíra-Ambir olhava o mundo. Maíra pregou a pele do Tigre-Azul no fundo do céu, com seus lunares que são as estrelas. Os olhos, não podendo ser deixados ali, espiando o mundo para o Velho, serviram, desde então, de morada e vestimenta para Maíra e Micura. (RIBEIRO, 2001, p. 195).

Vestindo um olho do tigre Maíra se tornará, como vimos, Maíra-Coraci, o Sol, o herói brilhante e solar, enquanto seu irmão Micura, vestindo o segundo olho, lhe refletirá o brilho como herói lunar, o *trickster*. Depois de morto, o tigre serve assim para permitir aos irmãos que estabeleçam a regularidade do mundo pela sucessão dos dias e noites.

### 5.4 O Brasil das amazonas

Se, como vimos, a mulher é o Outro interno do patriarcado e o indígena é o Outro interno da brasilidade, a América Latina é o Outro interno do Ocidente. Silviano Santiago (p. 32) fala da América Latina como o "Outro-do-Ocidente-dentro-do-Ocidente" e Miguel Rojas Mix (1993, p. 126) afirma que estudar a teratologia americana é "*penetrar en la ipsidad y la alteridad*", uma vez que, segundo o autor chileno, as fronteiras do mundo são o repositório dos seres fantásticos desde os primeiros bardos da história. Os descobrimentos da era renascentista se situavam nas fronteiras do mundo conhecido; por isso, "*cuando se desplazan con el descubrimiento de América, con ellas se desplaza igualmente el universo del fantástico europeo*" (ROJAS MIX, 1993, p. 125) e a América reproduz "*la imagen o los prototipos de lo fantástico que encontramos en Asia y en África*" (ROJAS MIX, 1993, p. 127).

Além disso, no além-mar em que o continente americano confinava, os europeus já localizavam regiões assustadoras e abissais como o inferno, infestadas de monstros. O mito se acentuou quando, a partir do contato com a América, "entre os séculos XVI e XVIII, o imaginário europeu foi povoado das mais terríveis criaturas que, acreditava-se, habitavam essas terras desconhecidas" (GONÇALO JÚNIOR, 2008, p. 44). Afonso D'Escragnole Taunay, em célebre livro sobre os monstros brasileiros, afirma que "a América, continente misterioso, de impenetrável floresta, apresentou imenso campo ao delírio da imaginação europeia em matéria de seres monstruosos, habitantes de sua selva" (TAUNAY, 1998, p. 255). Leitora de Taunay, Mary del Priore vai atentar para a relação ambígua com o novo continente, própria do fascínio que a magia dos monstros exerce sobre a imaginação:

> Presente em todo o Ocidente cristão, monstros e monstrengos fariam a rota de tantos navegadores em direção ao Oeste, chegando junto com os primeiros colonizadores à *terra brasilis*. E eles não vinham sós. Acompanhavam-se do olhar que os europeus tinham sobre a América. O Ocidente cristão ora achava que o Novo Mundo era habitado por seres que, de fato, descendiam de Móisés, ora pensava que o novo continente era o endereço fixo do demônio e, por isso mesmo, uma fábrica de monstrengos em permanente produção. (DEL PRIORE, 2000, p. 77-78)

É o que também observa Miguel Roja Mix, falando de um "transvazamento" do imaginário europeu para a América, por ocasião dos descobrimentos, quando mitos, lendas e monstros clássicos e medievais adquirem "carta de cidadania na América" por um deslocamento geográfico, de modo que o paraíso americano vai se tornar também "tierra de monstruos" (ROJAS MIX, 1993, p. 125). Para terras brasileiras, Taunay (1998, p. 123) recorda as referências aos monstros humanos em Simão de Vasconcelos, que fala dos gigantes *coruqueans*, dos anões *guayazis* e dos *matuyus*, seres de pés virados, como os antípodas do imaginário medieval.

Em Vasconcelos aparece também um registro sobre as amazonas, que o autor descreve como uma "nação de mulheres também monstruosas no modo de viver [...] porque são mulheres guerreiras, que vivem por si sós, sem comércio de homens" (VASCONCELOS apud TAUNAY, 1998, p. 123).

Magasich-Airola e De Beer dedicam um capítulo de sua *América Mágica* (2000) às amazonas. Recordam, os autores, que as primeiras referências às mulheres guerreiras remontam a Heródoto, que as descreve como ancestrais dos sauromatas, povo nômade que vagava pelas estepes do Volga, do Ural e do norte do mar Cáspio, entre os séculos VIII e IV a.C. Conforme, ainda, relatos de Hipócrates, do século V a.C., e Diodoro da Sicília, do século

I, sua sociedade não continha indivíduos do sexo masculino, com os quais elas se encontravam apenas para procriar, durante a "estação dos amores". Quando lhes nasciam os filhos, se fosse menino era entregue ao pai; "se fosse, entretanto, uma menina, ela ficava com a mãe e era instruída no manejo do arco, do machado, do escudo, do dardo e na arte de cavalgar em pelo, ou sobre uma simples manta" (MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 158).

No *Romance de Alexandre*, o herói helênico troca cartas com as amazonas, que lhe respondem, descrevendo seu mundo e seus costumes, na tentativa de dissuadi-lo de um ataque: "O perímetro de nosso país forma uma circunferência que levaria um ano para percorrer: o rio não tem nem fonte nem fim. E só tem uma entrada. Somos duzentos e setenta mil jovens armadas que a habitam. Entre nós não há nenhum homem" (PSEUDO-CALÍSTENES apud MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 161).

Como as amazonas apresentassem qualidades inaceitáveis para as mulheres, segundo a doutrina cristã, passou-se a apresentá-las como uma "nação sinistra", que habitava as regiões do Cáspio e cujos membros "podiam muito bem fazer parte dos povos impuros presos além do portal de bronze, onde os futuros soldados de Satã esperavam a sua hora". Chegou a afirmar-se que eram "mensageiras do Diabo" e que sua rainha seria a "capitã das gentes imundas". Compuseram, então, com outras criaturas "anormais", o quadro de monstros medievais, que não deixavam os filhos do sexo masculino com os pais, "mas os executavam sem piedade para criar somente as filhas" (MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 162-163).

Não apenas em crueldade se assinalam os atributos monstruosos das amazonas. Seu trânsito no eixo bipolar dos gêneros aproximam-nas dos andróginos, que, conforme Plínio, o Velho, "carregam seus dois sexos e fazem nas relações sexuais ora papel de mulher, ora de homem". Citando Aristóteles, o naturalista romano ressalta que essas criaturas semi-humanas tinham "o seio direito masculino, e o esquerdo feminino" (PLÍNIO apude DEL PRIORE, 2000, p. 21). Quando se refere a eles, Santo Agostinho parece retomar as imagens de seus predecessores, afirmando que os andróginos "possuem ambos os sexos, a mamila direita de homem e a esquerda de mulher, e que, servindo-se carnalmente deles, alternativamente geram e dão à luz" (SANTO AGOSTINHO apud DEL PRIORE, 2000, p. 21)

Uma das etimologias sugeridas para a palavra "amazona" seria a da reunião do prefixo privativo *a–* e do subestantivo *mazos*, seio, "porque segundo as tradições antigas, desde a mais tenra idade, elas tinham o seio direito comprimido ou queimado a fim de facilitar o manuseio do arco", imagem que as aproxima da descrição física do andrógino. Essa

proximidade é fortalecida por outras possíveis etimologias para o termo, que poderia ser lido com o "a" sugerindo um valor aumentativo, caracterizando as amazonas como "mulheres de peito avantajado", ou provir do nome de um povo iraniano, *Há-mazan*, cuja tradução possível seria "guerreiros" (MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 158)

Luiz Nazário nota que "a maioria dos monstros que devoram a humanidade desde suas origens pertence ao sexo masculino", com a feminilidade assumindo geralmente lugar de oposição aos valores da monstruosidade. "À palavra 'monstro' associaram-se, primariamente, traços típicos do macho guerreiro - violência, ferocidade, intolerância, voracidade, arrogância", explica. Como masculinidade e feminilidade são construtos culturais, "do mesmo modo como os homens que não encontram ou renegam sua masculinidade são estigmatizados, as mulheres que divergem, mental ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser monstrificadas" (NAZÁRIO, 1998, p. 117).

O autor recorda como as mitologias antigas apresentam monstros fálicos femininos com formas derivadas dos répteis, para associá-las aos atributos masculinos malignos. Recordemos as formas germânicas e medievais da sereia com rabo de peixe ou de Melusina com corpo de ofídio e das Górgonas com serpentes nos cabelos. Nesse sentido, é importante retomar o poeta argentino Jorge Luís Borges (1989, p. 183), que fala das Valquírias, as amazonas celtas, como uma tríade, o que as aproxima das Górgonas e de outras entidades mitológicas femininas malditas, como as Greias e as Moiras, sem falar na famigerada deusa tríplice lunar, Ártemis–Perséfone–Hécate. Como estas divindades, as Valquírias estavam relacionadas com a morte, mas especialmente com a morte na guerra:

> Valquíria significa, nas primitivas línguas germânicas, a que escolhe os mortos. Um exorcismo anglo-saxão contra as dores nevrálgicas as descreve, sem nomeá-las diretamente, desta maneira: Retumbantes eram, sim, retumbantes, quando cavalgavam nas alturas. Eram resolutas quando cavalgavam sobre a terra. Poderosas mulheres. [...] Escolhiam os mortos em combate e levavam suas almas ao épico paraíso de Odin [...]. Desde a aurora, os guerreiros, nesse paraíso, combatiam até morrer; a seguir ressuscitavam e participavam do banquete divino, onde lhes ofereciam a carne de um javali imortal e inesgotáveis cornos de hidromel. (BORGES, 1989, p. 183)

Por outro lado, das três Górgonas – Estenó, Euríale e Medusa –, que "viviam além do Oceano, na extremidade do mundo, perto da morada da Noite" (COMMELIN, 2008, p. 125), sabe-se que os olhos da última tinham "a força de converter em pedra todos os que fitavam" (COMMELIN, 2008, p. 125). No seu *Livro das maravilhas do mundo*, o viajante francês Jean de Mandeville fala das amazonas, no século XIV, como mulheres "cruéis que portavam pedras preciosas nos olhos" (MANDEVILLE apud DEL PRIORE, p. 33).

Conforme estudos de Luís da Câmara Cascudo (2002, p. 375), as amazonas "surgem, curiosamente, em Portugal, vivendo nas próprias tradições populares, figurando nas assombrações, influindo nos pavores infantis". O folclorista cita pesquisas de J. Leite de Vasconcelos, em que figuram "as Almazonas ou Almajonas, mulheres altas, gordas, brancas, com seios tão vastos que os podem atirar por cima dos ombros, alimentando, desta forma, os filhos nas costas. [...] Com o mesmo nome e também de 'Alamoas' são conhecidas em Famalicão", informa, acrescentando que Alamoa é o "duende feminino, misto de fogo-fátuo-iara-ondina que transvia os homens na ilha de Fernando de Noronha".

Embora o gesto de sacudir as mamas por sobre o ombro é pormenor em histórias de origem negra, o mito das amazonas não compõe o fabulário africano. "Gigantes, ogres, Olharapos, Olhapins, Maria da Manta, Almanjonas são entidades brancas e de fontes sabidamente europeias, quanto ao mais próximo veículo de sua viagem à Península Ibérica", alerta Câmara Cascudo (2002, p. 375). "As mulheres grandes e alvas popularizadas como Almanjonas, são em Portugal justamente as que têm os hábitos de luta, a maneira brutal e desenvolta, a estatura avantajada, tal qual as focalizara frei Gaspar de Carvajal." Trata-se de, portanto, de "uma tradição que nos veio por mão de letrado e entre letrados" e impressionou "muito as inteligências dos colonos, mas dos colonos que tinham livros".

Nos seus diários de viagens, Marco Polo confirmaria a existência das amazonas e, a partir dele, Colombo atualizaria a tradição: avisando os europeus de que não encontrou monstros no Novo Mundo, o Almirante ressalva duas ocorrências, em duas ilhas próximas – a ilha Carib, habitada por antropófagos, e a ilha Matinino, sede de mulheres guerreiras (MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 167). A partir daí, "informações quanto à existência de uma nação de mulheres chegaram de diversos lugares do Novo Mundo, e esses rumores foram recolhidos por escritores de qualidade", como Gonzalo Fernandez de Oviedo e o cronista da expedição de Magalhães, Antonio Pigafetta, que registra o depoimento de um piloto, que atestava a crueldade das amazonas, que, fertilizadas pelo vento, matam os filhos do sexo masculino, bem como os homens que invadiam sua ilha (MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 169). A lenda será especialmente evidente nos relatos das expedições que buscavam o Eldorado, como aquela organizada por Pizarro, da qual participou o grupo de Francisco Orellana, cujas aventuras foram narradas pelo Frei Gaspar de Carvajal, único testemunho direto de um encontro com a tribo mulheril. O religioso teria perdido um olho numa suposta batalha contra elas, descritas pelo missionário como um grupo de dez ou doze mulheres, lutando ferozmente no meio da horda de indígenas que atacou o grupo de exploradores. Registra o testemunho: "*Estas mujeres son muy blancas y altas y tienen muy*

*largo el cabello y entranzado y revuelto a la cabeza, y son muy membrudas y andan desnudas en cueros, tapadas sus verguenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez índios*" (CARVAJAL apud CASCUDO, 2002, p. 374).

A expedição de Orellana foi a primeira a percorrer os 6.400 quilômetros do rio que, em razão do encontro, denominaram *rio grande de las Amazonas* e que assim ficou batizado para a posteridade. Ouvindo, depois, relatos de indígenas, Orellana descobriu que o nome pelo qual eram chamadas as *cunhapuiarás* significava "mulheres poderosas", que parecia corresponder a algumas das etimologias da palavra "amazona", que a relacionavam a *am'azzon*, que, em qualquer idioma eslavo, significaria "mulher robusta" (CASCUDO, 2002, p. 374).

Frei Gaspar não alude, entretanto, à ablação do seio, marca que também não ficará na descrição de outros estudiosos brasileiros do tema, como a de Afonso d'Escragnolle Taunay, para quem as amazonas

> vivem entre grandes montanhas: são mulheres de valor conhecido, que sempre se hão conservado sem consórcio ordinário de varões: e ainda quando, por concerto que têm entre si, vêm estes certo tempo do ano a suas terras, são recebidos delas com as armas nas mãos, que são arco e flechas; até que certificadas virem de paz, deixando eles primeiro as armas, acodem elas a suas canoas, e tomando cada qual a rede, ou cama do que lhe parece melhor, a leva a sua casa, e com ela recebe o hóspede, aqueles breves dias, que há de assistir; depois dos quais infalivelmente se tornam, até outro tempo semelhante do ano seguinte, em que fazem o mesmo. Criam entre si só as fêmeas deste ajuntamento; os machos matam, ou os entregam as mais piedosas aos pais que os levem. (TAUNAY, 1998, p. 124)

Câmara Cascudo (2002, p. 374) nota ainda que, embora seres extraordinários como o Jurupari, o Caapora, o Curupira, o Saci, o Boitatá e a Mãe-D'Água ainda povoem o imaginário e as histórias de brasileiros, as Amazonas desapareceram completamente. "Essas mulheres brancas, altas e membrudas, não interessaram a imaginação do nosso povo. Em nenhuma estória vejo-as passar, armadas de arco, vencendo os homens", informa Câmara Cascudo (2002, p. 375). "Indígenas, mestiços, mamelucos, ignoraram a vida sonora das *icamiabas*."

Se, na tradição oral, as mulheres guerreiras se eclipsaram, o mesmo não ocorreu na literatura escrita, em que as icamiabas inspiraram obras como o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e esta *Utopia selvagem*, de Darcy Ribeiro.

Em sua fábula, o antropólogo-escritor dialoga com os relatos dos documentos históricos para compor as amazonas que inaugurarão as aventuras do tenente Pitum. Note-se que o nome do tenente Pitum, Gasparino Carvalhal, alude ao de Frei Gaspar de Carvajal, que,

em 24 de junho de 1541, teria encontrado, na foz do rio Jarundá, as famigeradas mulheres guerreiras, conforme relato do religioso em *Descubrimiento del rio de las Amazonas*, sobre a expedição de Francisco de Orellana ao norte do país, em 1541 e 1542.

O encontro do tenente com as amazonas é cercado do mistério próprio à lenda, a começar pela neblina que antecipa o ataque das mulheres guerreiras: "– Que chuva cinzenta é aquela? — Adivinhavam nela algum mistério. De repente, a cortina branca os alcançou" (RIBEIRO, 1982, p. 23). Prisioneiro das mulheres e desconhecedor de sua língua, o tenente se enche de perguntas, que invadem o discurso do narrador, imprimindo ao relato um tom interrogativo que aborda a existência das amazonas sempre do ponto de vista espantado e inquiridor do viajante estrangeiro, como demonstram os excertos:

> Sem explicação para tanto mistério, Pitum receia e indaga. Sabe que escondem dele esse assunto, por quê? [...] Por que tanto mistério? Parece até que elas me escondem de alguém. De quem? Dos homens delas! Se é que elas têm, como com certeza têm. Necessariamente. — Este foi seu desassossego dos primeiros tempos. (RIBEIRO, 1982, p. 14)
> [...] Que é que elas fazem ou fizeram com seus homens que as prenharam e prenham? (RIBEIRO, 1982, p. 25)
> [...] – Um dia me comerão, assim como hoje eu como meus macacos? [...] Este ofício de homem garanhão exercido, agora, pelo tenente Carvalhal será um cargo fixo no sistema delas ou só sucedeu com ele? É o que Pitum se pergunta. Serei eu o primeiro ou o derradeiro? (RIBEIRO, 1982, p. 26)
> Que é isto aqui? Como é que ele vai apurar? E, se assim é na verdade, o que é que vai fazer? – Como é que vou escapar? (RIBEIRO, 1982, p. 27)

Mesmo depois que adquire, pelo convívio, rudimentos da língua das mulheres, a condição daquelas que o aprisionaram continua em segredo: "Aprendeu a falar para nada. Cair no papo, que é bom, contando casos para esclarecer ou só espairecer, matando o tempo, não é com elas. Isto de dizer que mulher fala demais, aqui não se aplica" (RIBEIRO, 1982, p. 35). Falam pouco, essas mulheres, o que assegura a manutenção do Mito protegido da História. Sem a palavra de "verdade" que a fixe e imobilize, a fábula pode prosseguir no seu trabalho de reavivar a fantasia, atualizando a tradição. Por isso, as nativas que aprisionam Pitu, aos poucos, assumem os contornos das lendas e relatos históricos que descrevem as amazonas.

Trata-se, aqui também, de uma sociedade composta exclusivamente por indivíduos do gênero feminino:

> Não se entende é como esse povão mulheril passa sem homem. Pitum nunca viu nenhum. Não há. Nem pra remédio. (RIBEIRO, 1982, p. 14)
> [...] A verdade espantosa para Pitum é que elas vivem sozinhas, completamente sós, sem homem nem menino de idade nenhuma. [...] Há

> fêmea de todas as idades juvenis e maduras até a velhice total de cara e corpo de jenipapo maduro. Não se vê é um menino, um guri, um rapazinho, um homem que seja. Nenhum. Sumiram. Escafederam-se. [...] – Cadê eles? Não ficou nenhum! (RIBEIRO, 1982, p. 25)

A ausência de homens cria, no tenente, a mesma necessidade de hipóteses elencadas por cronistas anteriores para explicar-lhes a peculiaridade do isolamento: "Ao chegar, Pitum pensou que tinha caído no mulherio de uma tribo de homens guerreiros, todos mobilizados num Exército macho em combate" (RIBEIRO, 1982, p. 14-15). Mas a hipótese logo é abandonada: "Assim viu Pitum que era bobagem pensar que elas formavam a metade fêmea de uma tribo cujos machos estariam no Exército" (RIBEIRO, 1982, p. 15).

Com isso, numa única personagem, vemos concentrar-se o debate que por séculos divertiu estudiosos, que já viram as amazonas como mulheres rebeladas contra o patriarcado, como esposas abandonadas por maridos caçadores ou guerreiros, por habitantes isoladas de uma nação cuja outra metade habitasse um espaço próximo, dentre outras fabulações. A diferença é que, agora, tem-se um "testemunho" na personagem da fábula, que "tira a limpo" as conjeturas dos historiadores e mitólogos, contrapondo-lhe ironicamente o estatuto inventivo da ficção como um valor de verdade. Assim, Pitum "descobre" que as mulheres parecem de fato detestar seu gênero complementar, especialmente se o homem quer tomar as rédeas no relacionamento entre os sexos: "As diabas rejeitam. Nessa hora nem em outra hora nenhuma aceitam bolina. Durante a ordem unida parecem até odiar mais os homens" (RIBEIRO, 1982, p. 18).

Sem homens, elas assumem a função do combate e da guerra, incorporando qualidades e comportamentos masculinos. É o que acaba notando e concluindo o tenente, em outra de suas hipóteses. Reconhece que "gente melhor de briga não há", argumentando que "treinam flecha e sarabatana o dia inteiro", além de se ocupar em cantos e danças marciais e demonstrar destreza não apenas em combate, mas nas atividades de caça e pesca: "A pontaria delas é minuciosa, fura olho de jacu. Fisgam até peixe nadando dentro d'água; dando, portanto, o desconto da tal paralaxe ou para-lá-o-que-seja. Sobem em árvore e furam mel de abelha em minutos com seus machadinhos de pedra" (RIBEIRO, 1982, p. 15). Por isso, Pitum "passou a pensar que elas são é *o Exército fêmea de um povo errado*, cujos homens e meninos estarão não sabe onde, cuidando de roças e trens. Isto é o que parecia mais certo. Que elas são guerreiras, Pitum dá testemunho como militar de carreira" (RIBEIRO, 1982, p. 15, grifo nosso). A masculinização dessas mulheres é a marca do desvio que lhes caracteriza a monstruosidade, como vimos nas descrições clássicas, medievais e renascentistas. Um dos

índices do desvio é o ritual de iniciação genuinamente masculino ao qual são submetidas as meninas da tribo, conforme descrito pelo próprio tenente:

> Numa cerimônia de debutantes com que inauguram as moças que menstruam pela primeira vez, dão provas provadas deste estoicismo. [...] Postas no meio de uma roda movente formada por todas as donas da maloca, recebem sobre o ventre uma esteirinha em forma de peixe, feita de talas trançadas como peneira, com um marimbondo dos mais doídos em cada loca. Quando encostam aquele instrumento de dor na barriga da pobre, instantaneamente todos os marimbondos espetam os ferrões que têm na bunda lá na barriga da coitada. Algumas desfalecem de dor. Todas fecham a cara em rictos de dor insuportável.
> – Nenhuma dá um pio.
> Numa outra cerimônia que fazem, parece que só pelo gosto de sofrer, as donas já meio velhuscas metem o braço numa cumbuca cheia de formigas tocandira, dessas mais peçonhentas. A mão sai, meia hora depois, com o dobro do tamanho de tão inchada. O braço incha como um balão soprado. Uma íngua cresce, instantânea, no sovaco. A dor deve ser atroz. (RIBEIRO, 1982, p. 52)

O ritual da formiga tocandira é uma festa registrada em mais de um povo indígena amazônico. A tocandira

> assemelha-se muito à classe geral das vespas e em especial aos marimbondos, pois é um inseto que, além das garras dianteiras muito afiadas possui, como as vespas, ferrão na extremidade do abdome e cuja ferroada, fora o fato de ser muito dolorosa, é venenosa. Produz dores intensas, inchaço, febre e calafrios que podem durar mais de vinte e quatro horas. (MANO, 1999, p. 67)

Estudando sua ocorrência entre os Mawé, povo habitante da região dos rios Madeira e Tapajós, Marcel Mano nota, entretanto, que esse é um ritual dedicado à iniciação masculina, do qual participam, portanto, principalmente os meninos em fase de passagem da infância à vida adulta. Por isso, é um rito de "reafirmação dos valores masculinos", preparado para desenvolver no jovem iniciando as qualidades necessárias ao exercício de seu papel de homem adulto e viril na comunidade: "Demonstração ímpar de coragem e valentia, o ritual parece ter relações diretas com as atividades masculinas tais como a guerra e as atividades de subsistência exclusiva dos homens como a caça e a pesca" (MANO, 1999, p. 67-68). Citando o antropólogo João Barbosa Rodrigues, que também pesquisou a cultura mawé, o autor nota, ainda, "que a festa da tocandira data da época hostil entre os Mawé e Mudurukú, no passado inimigos ferozes entre si e que o ritual, aí, servia para a escolha de guerreiros de coragem comprovada, pois mostravam-se valentes e sofredores, provando o valor e a capacidade de resistência à dor" (MANO, 1999, p. 68).

A resistência à dor é, assim, um atributo desejável para o indivíduo masculino, por isso introduzido nos ritos de passagem dos meninos, como observa Joseph Campbell:

> Em todo o mundo, os rituais de transformação da infância para a virilidade estão ligados a provações dolorosas e são efetuados através delas. Flagelos, abstinências, quebra de dentes, escarificações, amputação de dedos, remoção de um testículo, cicatrizações, circuncisões, subincisões, mordidas e queimaduras são a regra geral. (CAMPBELL, 2000, p. 103)

Trata-se de um segundo nascimento, agora presidido pelo Pai e pelos valores masculinos, pelo qual "os garotos são introduzidos num interessante novo mundo objetivo que lhes compensa a perda da mãe; e o falo masculino, em vez do seio feminino, torna-se o ponto central (*axis mundi*) da imaginação" (CAMPBELL, 2002a, p. 134). Tais rituais de passagem são sempre marcados, então, por provas de virilidade, em que o iniciado precisa provar sua força de vontade e seu poder de ação. A passagem "separa o jovem sexualmente já maduro da mãe e das irmãs, do grupo de mulheres e crianças não iniciadas, e [...] o conduz ao grupo de homens caçadores adultos com o posterior direito ao casamento etc." (MIELIETINSKI, 1987, p. 264).

Transferido ao mundo mulheril das amazonas, o ritual confirma-lhes o desvio da feminilidade para o culto de valores masculinos, cuja agressividade já tinha sido demonstrada no ataque das guerreiras à tropa do tenente Carvalhal, único a ser feito prisioneiro: "O tenente viu caírem a seu lado os companheiros todos. Caíram duros no chão, ali ao lado, feito macacos guaribas espetados pelas setas de sarabatana. Morreram instantaneamente, parece" (RIBEIRO, 1982, p. 23).

Se a aventura já seria notável, com o ataque originado de hordas masculinas, atribuir a violência ao elemento feminino é contaminar a docilidade da Mãe com a temível e assustadora crueza do falo paterno: "Quando o opositor é do sexo feminino, a narrativa do combate ganha uma dinâmica adicional; motivações agressivas e sexuais cruzam-se em novas cristalizações" (BURKERT, 2001, p. 24). Na sua estada entre as amazonas, Pitum vive, assim, o conflito do medo e do desejo. Amante das mulheres guerreiras, sofre continuamente o receio de um dia ser morto e devorado por suas anfitriãs.

Símbolo dessa ambiguidade entre atração e repulsa é o ibirapema, tacape ritualístico, utilizado para o sacrifício de homens destinados ao banquete antropofágico. De um lado, ele é materialização instrumental e artística da ferocidade fálica, encarnando aquelas qualidades que Luiz Nazário atribui à rudeza masculina: "Sua forma característica, com seu princípio ativo e sua presença carnal e viscosa, lembra a de um enorme falo independente, destinado à

violentação simbólica dos corpos" (NAZÁRIO, 1998, p. 117). De outro, inspira, igualmente, sentimentos de fascínio e magnetismo feminino, em suas curvas e ornatos. Por isso, é descrito, pelo narrador de *Utopia selvagem*, a partir de uma combinação entre qualidades masculinas e femininas de agressividade e sedução, respectivamente:

> • Seu negro tronco fálico de uma braça de longo, todo estriado, untado de óleo e polvilhado de pó de ovos iridescentes – cintilava.
> • Sua redonda cabeça mortal, entalhada em gregas caprichosas, muito bem pintada e polvilhada daquele mesmo pó furta-cor – ameaçava.
> • Sua manga ou empunhadura também entalhada em xadrez para dar total firmeza à mão assassina – asseverava.
> Seus dois ornatos galantes: o pentelhame do penduricalho de plumas e a cabeleira de longas borlas trançadas de algodão – sacaneavam. (RIBEIRO, 1982, p. 54)

Somem-se, às qualidades masculinas e femininas que se confundem na descrição, os pares de verbos ameaçava/asseverava e cintilava/sacaneavam, que fortalecem a ambivalência da ação do tacape, de força e agressão, de um lado, e de sedução e sexualidade, de outro.

A presença do ibirapema não apenas identifica as amazonas com o andrógino, como também lhes denuncia o condenável hábito da antropofagia, qualidade máxima das criaturas monstruosas, conforme o imaginário clássico e cristão, que o narrador confirma para as personagens que aprisionaram Pitum, afirmando que essas mulheres matam seus inimigos para comê-los "e os assam e os cozem a este fim, sendo as próprias mulheres as que guisam e convidam hóspedes a se regalarem com estas iguarias imundas" (RIBEIRO, 1982, p. 55).

O tenente chama-as de "canibalas" (RIBEIRO, 1982, p. 30) e reproduz o imaginário ocidental de associar o ato censurável da antropofagia com todos os demais vícios condenados pela moralidade cristã e europeia:

> Pecados têm demais — acha Pitum. — Serem assim autárquicas, sem homens fixos, delas, há de ser pecado cabeludo. Não há nem pode haver depravação maior que esta de umas mulheres viverem sem macho fornicador próprio, acasalado.
> – Só tendo reprodutor ocasional, como é que satisfazem seus desejos bestiais?
> — No meio desta abstinência compulsória hão de florescer os piores vícios. Depravadas! (RIBEIRO, 1982, p. 52-53)

Alia-se, pois, à depravação da antropofagia a sugestão da prática igualmente condenável da homossexualidade. A masculinização de mulheres indígenas seria, então, uma possível explicação para o surgimento da lenda das amazonas:

> A maneira como os tupinambás e, por extensão, várias outras tribos vivenciavam sua sexualidade surpreendeu grandemente os europeus e fez corar mais de um missionário. [...] A homossexualidade, tanto masculina quanto feminina, era admitida, e *o* ou *a* tupinambá assumia neste caso o papel social correspondente às suas inclinações sexuais. Os homens homossexuais se comportavam então como mulheres e o grupo os tratava como tais, ao passo que as lésbicas eram assimiladas ao grupo dos homens e se arrogavam prerrogativas exclusivamente masculinas: participavam das deliberações na "grande casa", possuíam uma esposa e manejavam as armas na caça e na guerra.
>
> Esses detalhes permitem explicar, com pouco risco de erro, a origem das Amazonas sul-americanas: mulheres homossexuais que tinham escolhido a função social masculina e que, como qualquer outro guerreiro, lutavam com o inimigo. (MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 189-190)

O francês Henri Coudreau, que visitou o rio Amazonas nos anos de 1880, registrou uma lenda da região, que falava de uma tribo de "cortesãs extremamente belas, apaixonadas, provocadoras e, além de tudo, lésbicas". Compunham uma sociedade de mulheres "desfrutadoras experientes" e voltadas para o prazer. "Os homens pouco lhes interessam, senão para variar seus jogos eróticos e para obter filhas, pois que imolam suas crianças do sexo masculino durante cerimônias rituais." Esses homens são muitas vezes prisioneiros de guerra, como ocorre com o nosso Pitum, e são, também como ele, "esgotados" até o "estado de impotência incurável". Apenas às mulheres reserva-se a atividade da caça e da pesca, bem como a da guerra e a das danças marciais realizadas, em outras nações, pelas hordas masculinas: "Nos dias normais ficam nuas, mas, quando há festa, se vestem à maneira dos tupinambás" (MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 190).

De fato, o narrador de *Utopia selvagem* chama a nação de mulheres que aprisionou Pitum de "país das machas" (RIBEIRO, 1982, p. 35), aludindo à masculinização de suas habitantes, e o tenente atesta os hábitos descritos acima, incluindo o da exclusividade da caça, da pesca e da guerra e o da prática das danças marciais próprias dos homens:

> O que mais alegra Pitum é ver as danças matinais das donas, que ele tem por ordem unida.
>
> – É a glória – diz, olhando encantado as fieiras de mulheres em coluna-por-um, cada qual puxada por uma cabeça que é sempre uma donona alta, membruda, com a teta única bem tesa. Nessa hora só levam de adorno o cabelo comprido entrançado e enrolado na cabeça e o enduape da rosa de plumas no peito que falta. (RIBEIRO, 1982, p. 17)

Note-se que aqui também se preserva a descrição física das amazonas propagada pelo imaginário ocidental, segundo o qual elas decepavam o seio direito, o que, como vimos, as aproximaria da imagem do andrógino, conforme descrito por Plínio e Santo Agostinho. Mais

de uma vez, o narrador faz referência ao seio mutilado, expondo, diretamente, o rito da extração da mama, ao dizer que "essas heroínas insensatas fazem ainda pior: cortam fora, sem grito nem faniquito, com lascas de taquara, o peitinho direito, mal ele acaba de crescer" (RIBEIRO, 1982, p. 52) ou a ele aludindo indiretamente, ao descrever as "criancinhas de leite mamando no peito único da mãe" (RIBEIRO, 1982, p. 25).

Pela sua agressividade masculina, pela prática da antropofagia, pelo desvio de sua sexualidade, pela suspeita da prática do lesbianismo, pela monstruosidade, enfim, que as amazonas constituem aos olhos de Pitum, o herói ocidental aprisionado, mais de uma vez, as mulheres guerreiras são adjetivadas, pelo tenente, com palavras que as associam ao Mal absoluto: "Morri. Estou no *Inferno*", conclui ele. "Estas donas são *capetas* escaladas pra me tentar e atentar" (RIBEIRO, 1982, p. 25, grifo nosso); "Sós e autárquicas é como vivem estas *diabas*" (RIBEIRO, 1982, p. 25, grifo nosso). Ou, ainda, zoomorfiza-as, para lembrar a selvageria do ato canibalesco: "Não terão essas *bichas* comido todos os machos?" (RIBEIRO, 1982, p. 25).

Embora reproduza a moralidade da civilização europeia, o narrador, por outro lado, não deixa de reduzir, igualmente, o homem europeu diante da bravura dessas mulheres, como quando rebaixa a imagem de heróis colonizadores. Diz, ele, do alemão Hans Staden, famoso por ter sobrevivido a um ritual antropofágico entre indígenas no Brasil:

> Lá ficou tempos, até casou, esperando as roças deles crescerem para a festança em que iriam comê-lo. Escapou porque os índios, aqueles, que só comiam heróis, se horrorizaram vendo a caganeira e o berreiro em que caiu o tal alemão para não ser comido. Aqui é diferente. Se o sistema delas é mesmo comer o macho já fodido, Pitum está perdido.
> Não há choro que me salve. Nem choro nem vela. (RIBEIRO, 1982, p. 27)

O medo do tenente serve, assim, para contaminar o herói do passado, do mesmo modo como um comentário do narrador, no final do capítulo "Ibirapema", serve para sacralizar o rito antropofágico, por uma associação do banquete indígena com a ceia cristã:

> Cumpre assinalar aqui, por oportuno, que a sobrevivência das amazônidas coloca problemas cruciais diante do Brasil. Num plano humanístico há e sobreleva a questão da antropofagia, denigrante judiação dietética que nenhum povo civilizado pode consentir que se perpetue no seu solo nem em solo algum. Exceto se se comprovar o caráter meramente ritual e até evangélico como ocorre com a antropofagia brasílica. E é isto que salva nossa honra.
> Mesmo a prática come-homem destas donas seria dessa espécie uma vez que, presumivelmente, se junta o mulherio de todas as malocas, para comer um macho só. A cada uma, neste caso, caberia absorver uma pilulazinha hostial. (RIBEIRO, 1982, p. 55)

À ambiguidade sexual das amazonas acrescenta-se, então, uma ambivalência de valores, de modo que sua monstruosidade convencional e absoluta seja relativizada e subjetivada pela "experiência" da personagem e do narrador, que as encontram e as interpretam segundo seus próprios julgamentos ou emoções.

Um dos modos de se relativizar a barbárie, como vimos, é diminuir o estatuto do sujeito que julga. Aqui, o medo de Pitum coloca-o abaixo da bravura de suas anfitriãs. Se ele condena o ato antropofágico, então, não é apenas por mera repetição moralista, mas também porque se sente ameaçado por ele: "– Comerão seus homens especados e assados como meus guaribas, depois de bem prenhadas por eles? Comerão também os filhos machos que decerto parem? Horror! – Pitum se apavora, assombrado, com o futuro provável, dele próprio e de sua descendência" (RIBEIRO, 1982, p. 26). O "testemunho" do tenente historiciza a convenção, mostrando sua possível origem no desejo de posse e vingança masculina contra o medo de ser dominado pela mulher, desejo que se denuncia no sonho de supremacia do homem:

> – Bom mesmo – fantasia – era trazer aqui meu regimento, cercar uma maloca destas de noite e cair em cima delas de madrugada. Com a tesão acumulada desta Guerra Guiana, numa manhã, meus homens amestrariam *outra vez* estas donas. Com o sol do meio-dia elas todas estariam domesticadas. Ia ser uma beleza (RIBEIRO, 1982, p. 38, grifo nosso).

Se Pitum fala de uma "outra vez", é porque reconhece uma primeira domesticação, de onde se percebe uma referência à dominação patriarcal sobre o mundo feminino, no passado. No mundo das icamiabas, ao contrário, é o elemento masculino que foi reificado, ao transformar-se num servidor sexual das mulheres: "O lugar onde armam a rede do preto em cada maloca, sempre o mesmo, bem no meio, entre dois moirões, que ali estão pra isto, parece fixo e prescrito para o reprodutor escalado: o sururucador oficial" (RIBEIRO, 1982, p. 26).

Se, de início, o tenente até comemorava o fato de dormir com todas as mulheres da tribo, na atitude típica do macho vanglorioso, aos poucos vai percebendo a condição inferior de seu posto, que lhe retirou a liberdade de sujeito: "– Também não tenho escolha", lamenta. "É bonita e feia, moça e velha" (RIBEIRO, 1982, p. 13). Senhor, em sua terra de homens ocidentais e poderosos, aqui Pitum é rebaixado e limitado a uma só ação: "Não precisam de homem pra nada que não seja aquilo: isto que, mal e mal, o preto faz diariamente, ao menos pra uma delas: a escalada da noite" (RIBEIRO, 1982, p. 16). Em papéis trocados, segundo a experiência do Ocidente europeu, no mundo das icamiabas, enquanto as mulheres assumem as funções de guerra e caça, ele, Pitum, ocupa a posição da prostituta ocidental, enfeitada e tratada para o serviço sexual: "– Me zelam até demais. Cocares de papagaio na cabeça.

Pulseiras de contas nos braços. Tornozeleiras de chocalhos nas pernas. – Pitum é o xerimbabo da maloca. Paparicado como papagaio de rapariga" (RIBEIRO, 1982, p. 19).

Desse modo, o exercício da sexualidade, de prazer comemorado torna-se, pela convenção ritualística, uma circunstância de opressão:

> O serviço que prestava era tão regular como um rito. Sistemático.
> – Sou é o fornicador delas – foi descobrindo. – Para isso me alimentam, me lavam, me enfeitam, me cuidam. Este, meu ofício: prenhador.
> Sim, reprodutor, isto é o que ele é. Disto passou a ter certeza certa desde que umas quantas donas que conheceu no começo deram de vir pra mostrar a barriguinha estufada. Vêm sorridentes, exibem a pança nua e dizem, contentes:
> – Tou prenha, bem. – Riem e vão s'embora. Na lei delas, cada dona tem direito a uma única trepada. É uma só: prenhou, bem; não prenhou, também. (RIBEIRO, 1982, p. 15)

É assim que o sexo acaba se associando à morte, aproximação que aparece, mais adiante, nesta diáfora do verbo "comer": Só me dói suspeitar que hoje como quem, amanhã, me comerá. (RIBEIRO, 1982, p. 30).

Se, como se viu, o encontro de Pitum com as amazonas confirma muito do que a tradição mítica registrou sobre elas, a imagem dessa tribo de mulheres guerreiras, em *Utopia selvagem*, permanece apenas relativamente fiel à da tradição, e Darcy Ribeiro aproveita-a para fazer o que ele próprio chamou de "livro de brincadeira" (COELHO, 1997, p. 46), estabelecendo um diálogo crítico e bem-humorado com aquela tradição. "Reencontrando, viventes, as amazonas", afirma o narrador, "o ex-tenente restaura o valor de atualidade de velhos testemunhos eruditos, ao mesmo tempo que os retifica" (RIBEIRO, 1982, p. 20). E é justamente esse o "evento" que dá ensejo à "brincadeira" do autor: o encontro de Pitum com as amazonas, na ficção, torna-se, pelo pacto ficcional, um postulado "de verdade", o que o eleva a comparar-se com outros "testemunhos" históricos e contaminá-los com seu próprio *status* ficcional. Diz o narrador: "Do reconto das aventuras do ex-tenente ressalta, como *fato* mais novidadoso, a notícia de que *as celebradas amazonas existem, continuam vivas e ativas*. Quem, senão elas, poderiam ser estas donas despeitadas que ressurgem no mesmo assinalado sítio, portando todos os signos delas?" (RIBEIRO, 1982, p. 20, grifos nossos). O narrador quer, com seu relato e o testemunho de sua personagem, provar a verdade científica da existência das amazonas. Esta verdade, entretanto, é uma "pseudo-referencialidade", já que proposta no universo da ficção, elaborada também para exercer, desse modo, uma ação "perlocutória, designadamente no que toca a eventuais injunções ideológicas exercidas sobre o receptor" (REIS e LOPES, 1988, p. 44). Em outras palavras, se Darcy Ribeiro aproxima a

História da ficção é para, por meio de uma, provocar a crise funcional e conceitual da outra. Aquele "valor de atualidade dos velhos testemunhos" anuncia-se, então, igualmente falso, pelo que esses testemunhos podem ser revistos e reformulados livremente pela imaginação de seus leitores e manipuladores.

E a "brincadeira" com os cronistas continua:

> Também se vê, por ele, como são duvidosas as verdades que transluzem das fontes brasílicas de observadores diretos e de relatores de segunda mão. Refiro-me aos testemunhos de Carvajal de Orelhana, Acunha de Condamíni e do ante-santo Manuel da Nóbrega. O que se lê, neles todos, a meu ver, é sempre a mesma história.
> Seus testemunhos não são mais que diversas versões da notícia veraz de alguém que viu estas mesmas valorosas donas sempre metidas numa continuada guerra, sempre na mesma estação do ano; e também sempre contra a mesma tribo macha, complementar à delas. Guerreariam para colher, na luta, os mancebos, mais valorosos que acolheriam a seus leitos de pano para deles conceberem. Todos são unânimes em dizer que, se é filho homem, matam e comem. Se é mulher, castram o seio direito e recrutam. (RIBEIRO, 1982, p. 21)

Retomando os relatos históricos, o narrador "confirma", por meio deles, as experiências de sua personagem, fazendo, também destas, um testemunho fidedigno e "científico" ou, ao contrário, também daqueles, depoimentos duvidosos e problemáticos. Em outro momento, o ataque é frontal, com críticas explícitas às anotações do autor clássico, apoiadas na "verdade" ficcional do que informa a personagem. Sobre a *História da Província de Santa Cruz*, de Pero de Magalhães Gândavo, diz o narrador que é um relato "nefando e até difamatório" do Brasil:

> Nele se lê, em letra de forma – mas, graças a Deus, já não se pode crer –, que as primeiras brasileiras, ou pelo menos uma casta guerreira delas, eram dadas a duas abominações. A de cultivarem total castidade com respeito aos homens, cujos ofícios adotavam; e a de se casarem com outras donas a que davam trato de esposas, exigindo tratamento de marido como se não fossem fêmeas elas também. Livramo-nos, assim, graças ao ex-tenente, de qualquer suspeita de que a Ilha de Lesbos pudesse estar situada no Brasil Prístino. As donas que ele viu não tinham marido nem marida. (RIBEIRO, 1982, p. 21-22)

Informa, ainda, o narrador, que o testemunho de Gândavo é "totalmente negado pelo relato do tenente", ombreando a personagem ficcional com o cronista histórico e requerendo, assim, também para si e para sua personagem, o estatuto do discurso crível e legítimo. Entretanto, ao mesmo tempo em que, por meio dos lastros históricos e dos intertextos, o narrador busca assentar seu discurso como científico, ele logo se acusa, posicionando-se a partir de um olhar eurocêntrico sobre o Outro exótico, reafirmando moralismos da tradição,

traídos pelo vocabulário subjetivista e emocionado desse crítico, também ele pseudocientífico, quando fala de "abominações" e comemora, com um "graças a deus" e um "livramo-nos", a ausência da homossexualidade entre as amazonas.

Desse modo, se há um realismo pretendido por Darcy Ribeiro, em *Utopia selvagem*, não é o do relato *objetivo* e *objetivado*, mas, ao contrário, o da superexposição dos sujeitos falantes: existe um *sujeito do enunciado*, em Pitum, que, como vimos, dá seu testemunho muitas vezes diretamente ao leitor; existe um *sujeito da enunciação*, esse narrador que se posiciona, comenta, destrói e cria teorias, sempre emocionalmente envolvido com o que narra e disserta; e existem os *sujeitos da língua*, essas vozes históricas recuperadas na intertextualidade, ficcionalizadas e reelaboradas na ficção. Na *Utopia selvagem*, todo enunciado põe, então, às claras seu vínculo normalmente oculto com a enunciação, de onde: se há realismo, é o da pluralidade das subjetividades objetivantes; se há verdade, é a da multiplicidade dos juízos; se há texto científico, é o da relatividade dos saberes. Entrelaçando esses diversos estratos textuais, opera esta figura máxima da combinação de níveis discursivos – a ironia: "Este é, caro leitor, o substrato histórico erudito das verdades e versões em que se assenta o caso que aqui se prosa e lê, o qual, por outro lado, nele tem seu conteúdo de realidade sustentado e comprovado" (RIBEIRO, 1982, p. 22). A verdade, é a ficção que a revela e demonstra.

Além disso, precisamos recordar que a ficcionalidade se exerce sempre pela construção e encenação de "mundos possíveis" (REIS e LOPES, 1988, p. 44). Na utopia, este mundo possível está em estreito vínculo com o mundo real, de cujo modelo ela busca ser um inverso especular: a cada elemento do mundo real, a utopia propõe um substituto, ponto a ponto, em seus elementos intratextuais. No caso da *Utopia selvagem*, o mundo real e o mundo possível são evidenciados e identificados a um terceiro – o mundo epistêmico da personagem e do narrador-testemunha, entretecendo-se, assim, três níveis de crítica dialógica: a do mundo real, pela oposição do mundo possível e utópico; a do mundo possível, pela oposição do herói que por vezes o recusa; e a crítica de ambos os mundos, pelas relativizações, recuos e ironias do narrador.

Vemos estas críticas em ação no mito das amazonas que a narrativa reelabora. Atualizadas pela observação da personagem ficcional e elevadas ao estatuto de realidade pelo cruzamento da ficção com a História, estas amazonas, as da *Utopia selvagem*, tornam-se, então, instrumento de crítica à atualidade, formulada por meio de uma recuperação do mito, para lhe aproveitar um poder de subversão que ele ainda pode guardar.

Em primeiro lugar, o narrador chama as amazonas de "nossas mães" (RIBEIRO, 1982, p. 30), outorgando-lhes nossa noção de brasilidade e adotando, com isso, uma variante da lenda, registrada pelo fotógrafo e viajante português Luis Torres Fontes, que, subindo o rio Nhamundá, ouviu, de um chefe dos índios Kaxuiana, o mito da criação do mundo, segundo o qual "um grupo de mulheres que se afastaram de suas famílias para viverem sozinhas na montanha [...] deu origem a todas as tribos da Amazônia e, por extensão, a toda a humanidade" (MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 192). Por isso, o narrador se ressente da falta de respeito de Pitum para com as mulheres guerreiras, quando este as acusa de "canibalas", e lembra seu parentesco com o mito grego:

> As amazonas refulgem, no passado, com brilho imorredouro, pela tradição inconteste de sua velha estirpe helênica. Mais ainda brilham, no presente, pela honra insuperável de senhoras onomásticas da maior floresta e do maior agual do planeta. Matas que, em vão, se quer carunchar. Àguas que, em vão, se quer contaminar. Tanta e tamanha é sua pujança. (RIBEIRO, 1982, p. 30)

Depois de exaltá-las em sua origem, o narrador segue tomando-as como modelo utópico, elogiando-as como "as primeiras revolucionárias da história" e "pioneiras da revolução feminista permanente", verdadeiras "trotskistas", que se rebelaram contra a dominação masculina, "tomaram para si as armas, desapropriaram os adornos, monopolizaram as sinecuras e acabaram com o lazer dos homens, para submetê-los pelo cansaço" (RIBEIRO, 1982, p. 39). Com isso, ofereceriam o contraponto ao modelo vigente na sociedade ocidental, patriarcal e capitalista, bem como a inspiração de revolta contra esse modelo:

> Estas trotskas silvestres foram as únicas mulheres que não se deixaram embair pela mistificação ideológica, nem aterrorizar pelas compulsões fisiológicas. Em lugar de se submeterem ao jugo masculino, enfrentaram seus machos rebelados, mataram e comeram todos eles para se fortalecerem física e espiritualmente e assumiram elas próprias a celebração – sacrílega – dos ritos de Jurupari. Desse modo fizeram cumprir o império do determinismo econômico que os homens haviam tergiversado e obstaculizado. A seguir, organizaram-se como uma classe para si: androfágica, autárquica, hegemônica e soberana. (RIBEIRO, 1982, p. 41)

Darcy Ribeiro, por meio desse narrador, subscreve a utopia de Oswald de Andrade (1978), que apostava na cultura indígena para reverter o patriarcado ao estado matrilinear que o teria precedido, conforme o modernista revela nos ensaios "A crise da filosofia messiânica" e "A marcha das utopias": um lugar "em que reinaria o ócio em lugar do negócio, o reino do matriarcado no lugar do patriarcado" (ALMEIDA, 2008, p. 162). De fato, se podem ser

encaradas como um desvio monstruoso, por outro lado, "as Amazonas representam o contrapartida imaginária à preponderância masculina na organização social e familiar. Símbolo da inversão dos papéis, elas se afirmam como o oposto da normalidade" (MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 193), logo, como a força de revolta e revolução.

Obviamente, depois de pregação tão solene e inflamada, nosso ambíguo narrador não deixaria de encerrar o capítulo incriminando-se pela relativização das próprias ideias, seja recordando o terreno instável dos textos científicos, seja deslocando o olhar encomiástico do relator objetivo para o do sujeito sofredor: "Esta é – salvo melhor juízo ou ulterior revisão científica à luz de novas fontes etc. – a pré-história desse abominável mundo mulheril onde caiu, para desgraça dele e vergonha geral, o inocente macho tenente" (RIBEIRO, 1982, p. 41). É que ele não nos quer deixar esquecer que, em *Utopia selvagem*, a lenda das amazonas deixou seu lugar de realidade imaginada e abstrata: "Aqui o mito se torna um fato real, tirando o lastro mágico e encantador das antigas amazonas ao se deparar com uma visão crua e real dessas mulheres através do sofrimento do tenente que as vê como seres reais e não sobrenaturais" (ALMEIDA, 2008, p. 159).

O encontro fictício desta entidade mítica com a personagem do tenente, por outro lado, possibilita o diálogo entre os sujeitos discursivos, como vimos tentando demonstrar até o momento e que podemos ver confirmadas em outras críticas sobre a obra: "A inversão dos opostos não só se refere à conciliação dos contrários, como também cria uma outra realidade possível no terreno do mito e da ficção", nota Alexandra Vieira de Almeida (2008, p. 162). "O espaço do outro, do diferente, torna-se viável nesse mundo mulheril das amazonas, que mitologizam o real através da inversão carnavalizante".

Preparam, elas, o carnaval maior que ainda há de ser anunciado nos capítulos que seguem, pela inversão de outra imagem monstruosa veiculada pelo europeu colonizador: a de Calibã, o símbolo maior da barbárie americana.

### 5.5 Calibã, o monstro heroico

Se a América e outras terras descobertas durante as navegações ofereceram novos solos para cultivar o imaginário fantástico da Europa, seus habitantes converteram-se nos monstros por excelência na mundividência renascentista. Gonçalo Júnior (2008, p. 44), citando observação de Célia Magalhães, lembra que "a ideia do monstro e sua ligação com as noções do bárbaro e do selvagem eram inerentes ao encanto provocado pelas descobertas

marítimas". Sobre o fundo moral do cristianismo e do ideal civilizador que mobilizava os empreendimentos europeus, o indígena aparece como o Outro negador, o Não-Ser do próprio humano. Miguel Rojas Mix lembra que os monstros representam o exotismo e o paganismo e, portanto,

> *es difícil distinguir entre monstruo y hombre salvaje. Ambos poseen todos los defectos que execra la sociedad civilizada, ambos representan la naturaleza frente a la cultura. [...] Como se pensaba que el hombre había sido creado a imagen y semejanza de Dios, todo lo que se apartaba de su representación era monstruoso. El hombre occidental era su paradigma; al menos el más perfecto.* (ROJAS MIX, 1993, p. 127)

Luiz Nazário também aponta para o caráter incivilizado como um dos principais constituintes do conceito de monstro, em cuja psique "há uma nítida oposição entre natureza e sociedade, com preferência pela natureza, onde não há espelho que a reflita, nem pai que a socialize" (NAZÁRIO, 1998, p. 286). Não foi gratuita, portanto, a atribuição, aos povos descobertos, de uma mente "infantil" e "ingênua", pelos primeiros homens que se arriscaram a definir as novas culturas: o monstro exibe uma natureza pueril que precisa ser controlada e orientada, sempre que possível, na direção do espírito racional e da humanidade.

Uma das primeiras personificações literárias desta barbárie do Novo Mundo é a personagem Caliban, da peça *A tempestade*, de William Shakespeare, que tem um correspondente homônimo na *Utopia selvagem*, de Darcy Ribeiro. Na própria indicação de Shakespeare para os atores de sua comédia, está notado que Caliban é "um escravo selvagem e deformado" (BELLEI, 2000, p. 52). Mais de uma vez ele é nomeado de "selvagem", pelas personagens da peça do bardo inglês, e sua natureza monstruosa aparece igualmente denunciada por expressões diretas pronunciadas especialmente por Trínculo e Stephano, bandidos que a ele se associam e dele zombam, chamando-o "monstro superficial", "monstro fraquinho", "filhotinho de monstro", "monstro xexelento", "monstro ridículo", "monstro que uiva", "monstro bêbado", "um monstro e tanto" (SHAKESPEARE, 1999, p. 71). Entretanto, Caliban guarda uma "forma humana" (SHAKESPEARE, 1999, p. 32), pois, como em todo monstro, a deformidade física de Caliban conota uma deformidade moral. "É tão malfeito de comportamento quanto de forma", diz, dele, Próspero, o rei da ilha onde Caliban está aprisionado (SHAKESPEARE, 1999, p.126). "Capaz de todo mal", ele é, contudo, "incapaz de assimilar bondade" (SHAKESPEARE, 1999, p. 36). Sua monstruosidade decorre, pois, especialmente de suas maneiras; dentre suas vilezas, ele tentou estuprar Miranda, a filha de Próspero, e depois se aliou a bandidos para destruir seu senhor. Em seu célebre comentário à peça de Shakespeare, Frank Kermode assim resume a personagem de Caliban:

> Sua origem e seu caráter são naturais na medida em que não possuem elegância, civilidade, e arte; tem o corpo deformado, tem ligações com uma mágica natural perversa, e é desqualificado seja para posições de comando, seja para o aperfeiçoamento pela educação. Vive no estágio mais elementar de dor ou de prazer sensorial motivador de desejos carnais ("lust") porque a possibilidade de amar está além do que lhe permite a sua natureza, e é um escravo natural de seres demoníacos. Sente prazer ao ouvir música, já que a música também encanta o animal desprovido de razão. Na verdade, Caliban assemelha-se ao homem selvagem de Aristóteles. Serve de média para se apreciar a enorme superioridade do universo da Arte. (KERMODE apud BELLEI, 2000, p. 52-53)

Distante dos valores culturais civilizados, praticante de bruxarias e pactos demoníacos, voltado aos apelos dos instintos, incapaz de transcendência espiritual e desprovido de alma humana, Caliban reúne os principais atributos que definiam o indígena americano aos olhos do colonizador europeu: selvageria, bestialidade e, por decorrência, pecado e vileza. "O nome 'Caliban' se associou para os conquistadores com a palavra cão", lembra Almeida (2008, p. 165). "Dessa forma, eles transformaram em totem o indígena das novas terras, como um objeto desconhecido não de adoração, mas de repulsão e rebaixamento."

Conforme Fátima Vieira (2004, p. 84), as críticas sobre *A tempestade* sugerem a presença de uma censura, na peça, ao ideal primitivista de Montaigne, defendido em seu ensaio "Dos canibais".

Célia Magalhães, que desenvolveu estudos sobre os monstros na narrativa modernista brasileira, baseia-se em comentários do crítico Peter Hulme, para notar que os conceitos de "antropófago" e "canibal" foram construtos para a Alteridade no pensamento ocidental. A antropofagia era um construto europeu para caracterizar a barbárie; "canibal", por sua vez, surgiu com a colonização da América, para se referir aos caribes, autóctones das Antilhas, aonde Colombo aportou, acreditando ter chegado a Catai. Ouvindo a palavra "caribe", o descobridor tomou-a por "caniba", recordando os "soldados do Grande Can", das narrativas de Marco Polo (MAGALHÃES, 2003, p. 69-71). Dos hábitos observados, nos autóctones, de se alimentar por vezes de carne humana, a palavra assumiu a conotação da prática antropofágica. Às observações de Hulme, a autora acrescenta a da antropóloga francesa Bernadette Bucher, segundo a qual, na teologia cristã, o canibalismo se opõe à caridade e é um "corolário da gula", de onde a vida cultural indígena é um "signo de condenação ao inferno" (MAGALHÃES, 2003, p. 75).

Além disso, o canibal se associou, no imaginário do europeu recém-chegado, aos monstros do bestiário medieval. Magasich-Airola e De Beer (2000) recordam que Colombo acreditava que encontraria, em sua viagem, os gigantes ciclopes e os cinocéfalos, homens com

cabeça de cão. Antes de completar um mês no Novo Mundo, o Almirante teria ouvido, dos habitantes da costa de Cuba, a descrição de homens com um só olho e de outros com focinho de cão, que estrangulavam indígenas e bebiam seu sangue. Três semanas mais tarde, a caminho do Haiti, ouve outra versão, de indígenas apavorados, com medo de serem devorados por um povo com um só olho e cabeça de cão. "Segundo esse relato, ciclopes, cinocéfalos e canibais parecem constituir um único povo", concluem os autores, acrescentando que Colombo interpretou o relato como prova da proximidade do reino do Grande Khan, pela associação fonética e etimológica de *caniba* e *canina*, deduzindo que os índios eram seqüestrados pelos guerreiros do monarca (MAGASICH-AIROLA e DE BEER, 2000, p. 253). A confluência de imagens, contudo, já estava posta: o canibal americano era um antropófago que encontrava correspondências nos seres monstruosos conhecidos pela antiguidade. O narrador da *Utopia selvagem* recorda esta transferência do bestiário europeu ao Novo Mundo, iniciada pelo próprio Colombo:

> É verdade que, ao dar notícia certa, de primeira mão por testemunho visual, da esbelteza e do gênio cordial do gentio americano, ele mesmo, seu pretenso descobridor e celebrado inaugurador, andou difundindo rumores de que entre eles viveriam gentes de um olho só, com focinhos de cão, comedores de carne humana. (RIBEIRO, 1982, p. 30)

A índole nada comodista de Montaigne e a disposição de seu pensamento para a apreciação e o julgamento dos valores assentados posicionaram-no contra a visão tradicional. "Não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos", defende o ceticismo crítico do autor, para quem a natureza aparece mais digna do que a civilização: "Não há razão para que a arte sobrepuje em suas obras a natureza, nossa grande e poderosa mãe" (MONTAIGNE, 1987, p. 101). O pensamento relativista de Montaigne percebia o etnocentrismo europeu na elaboração do Outro americano, de onde ele concluía: "Esses povos não me parecem, pois, merecer o qualificativo de selvagens somente por não terem sido senão muito pouco modificados pela ingerência do espírito humano e não haverem quase nada perdido de sua simplicidade primitiva" (MONTAIGNE, 1987, p. 102). Por isso, o narrador de Darcy Ribeiro lembra também o ensaísta francês, afirmando que "com esta voz nos celebrizamos em 1580, graças ao Ensaio que assim versa: São gentes que guardam vigorosamente vivas as propriedades das virtudes naturais, únicas verdadeiramente virtuosas" (RIBEIRO, 1982, p. 31).

É preciso, contudo, ressalvar que o autor francês jamais elogiou a prática antropofágica. Para ele, o nativo americano era um ponto ideal a partir do qual reposicionar o

olhar do sujeito, de modo a deslocar as posições de Eu e Outro e estabelecer um solo para a autocrítica da Europa:

> Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado. (MONTAIGNE, 1987, p. 103)

Por isso, o canibal de Montaigne não é o bom selvagem de Rousseau. "O autor se refere a certos povos primitivos que viviam na costa do Brasil como tão cruéis quanto os próprios europeus." Mas o conceito opõe primitivo e europeu, como se opõe natureza e cultura, entendendo a última como reduto da corrupção, de onde a natureza, para Montaigne, torna-se um ideal utópico (MAGALHÃES, 2003, p. 73) e o autóctone americano um parâmetro para a evolução da sociedade dissoluta: "Podemos portanto qualificar esses povos como bárbaros em dando apenas ouvidos à inteligência, mas nunca se os compararmos a nós mesmos, que os excedemos em toda sorte de barbaridades" (MONTAIGNE, 1987, p. 103).

Shakespeare parece não concordar com a opinião do francês. Se *A tempestade* é "a peça utópica por excelência" da obra shakespeareana (VIEIRA, 2004, p. 83), a América parece se converter no chão sobre o qual os nobres ideais europeus podem expurgar seus vícios, mas ao preço da imposição do espírito puro do europeu Próspero sobre os instintos devassos do americano Caliban. Se, em Montaigne, o canibal deve servir de padrão para o autoaperfeiçoamento do europeu, em Shakespeare, ao contrário, seu modelo decaído serve de exaltação às boas qualidades da humanidade ideal, pois, como vimos, Caliban

> é o personagem que tem o seu significado essencial definido em termos da representação da *natureza em seu estado selvagem* e incapaz de ser resgatada pelo poder transformador da educação civilizada. Como tal, serve de parâmetro capaz de iluminar, por contraste, todos os outros personagens em sua maior ou menor distância de um ideal humano que resume em si o que há de melhor nas dimensões da natureza e da cultura. Próspero, simetricamente oposto a Caliban, é o personagem que mais próximo se encontra de tal ideal, o que justifica *naturalmente* a sua posição de poder e controle sobre todos os habitantes da ilha encantada. (BELLEI, 2000, p. 51, grifos do autor)

Contra esta representação eleva-se, por sua vez, o Calibã de Darcy Ribeiro, que "encontrou uma via de escape criativa e irreverente, bem ao gosto dos primeiros modernistas para a resistência de Calibã frente ao colonizador" (ALMEIDA, 2008, p. 145).

Antes mesmo de apresentar esta personagem emblemática, o narrador da *Utopia selvagem* antecipa-a com parágrafos dissertativos, recuperando a tradição da personagem shakespeareana e a imagem do canibal americano, para, contudo, retirar-lhe a camada ideológica com a qual o esquecimento e a convenção a encobriram: "Quanto aos Canibais, vamos devagar", avisa o narrador, e explica: "A palavra vem da expressão Caribe, que era o nome gentílico dos nobres selvagens com que o descobridor topou em 1492 nas ilhas idílicas. [...] Em bocas e mentes europeias estas vozes de notícias nossas se confundem e se deturpam. Caribe vira Cariba, Caniba e Canibal" (RIBEIRO, 1982, p. 31), conclui, resumindo a história do termo, como a expusemos acima.

Em seguida, mostra como o conceito tornou-se mito literário, no teatro elisabetano:

> Mais ainda se consagra Canibal ao se converter em Calibã. Assim chamado, vive em 1612 um enredo tempestuoso no qual, ao ganhar voz e civilização, nosso avô se fode.
> Próspero: – É um mostrengo, nem forma humana o enobrece.
> Calibã: – Esta ilha minha, tu m'a roubastes.
> Próspero: – Ingrato, te dei fala e entendimento.
> Calibã: – Falar tua língua me ensinastes. Bom é só para te amaldiçoar. (RIBEIRO, 1982, p. 31)

O narrador cita, então, o trecho em que Caliban comemora o conhecimento adquirido de Próspero, agora convertido em instrumento de revolta contra o próprio opressor. O excerto se torna, então, autorreferencial, pois, parágrafos acima, o narrador já lembrava que "Tomaz, o enforcado, funda em 1516, [...] a Utopia e o mundo começa a nos declinar e a sonhar", aludindo ao gênero da narrativa utópica, de que agora o autor se apropria para contra-atacar o discurso colonizador. Novamente aparece a filiação brasílica ao canibal, interpelado aqui como "nosso avô", e deplora-se o momento em que o conceito, pela ação do "civilizado", se torna mito e a América "se fode". A partir daí, sintetiza os principais momentos pelos quais o homem americano se torna objeto na "pronúncia espúria" (RIBEIRO, 1982, p. 31) do discurso científico e filosófico do colonizador. Primeiro, em Rousseau: "Em 1754 o moço paradoxal de Genebra, intoxicado por estas leituras, cai na subversão, proclama a bondade inata dos selvagens, funda nela a moderna pedagogia e a política científica". Depois em Renan: "Um século depois nossos compatriotas ganham má fama por culpa de um reacionário anticlerical. Apavorado com o povão canibalesco de Paris que assalta o céu e a razão com os Comuneros, ele lança toda a culpa jacobina nas costas de nossos maiores" (RIBEIRO, 1982, p. 31). No uruguaio José Enrique Rodó: "Ressurge, depois, na singeleza de um cisplatino leitor de Renan, que confundindo tudo chama Próspero de Calibã, reivindicando para nós a

espiritualidade latina na triste figura de Ariel, intelectual dócil, servil e adamado" (RIBEIRO, 1982, p. 31-32).

Percorrida a memória do termo no pensamento europeu e europeizado, certamente o narrador rematará a lista com suas próprias reflexões:

> Nosso enigma é muitíssimo mais complicado. Começa com a tenebrosa invasão civilizadora. Mil povos únicos, saídos virgens da mão do Criador, com suas mil caras e falas próprias, são dissolvidos no tacho com milhões de pituns, para fundar a Nova Roma multitudinária. Uma Galibia Neolatina tão grande como assombrada de si mesma. Inexplicável. (RIBEIRO, 1982, p. 32)

A conclusão é pela relatividade de todos os olhares e pela multiplicidade da verdade histórica. A consequência dessa infinidade de conceitos, teorias e hipóteses, aliada à procedência quase única do juízo europeu sobre o continente descoberto, é a aparente indefinição que marca a identidade americana. Depois de o indígena intrigar os teólogos renascentistas, em debates sobre sua alma humana ou animal, agora "o enxame de mestiços que deles devieram na mais prodigiosa misturação de raças intriga ainda mais", e todos nos perguntamos: " – Quem somos nós? Nós mesmos? Eles? Ninguém?" (RIBEIRO, 1982, p. 32).

Assim como filiou nossa maternidade às amazonas, o narrador de *Utopia selvagem* chama aos canibais de "nossos pais" (RIBEIRO, 1982, p. 30). Calibã, representante da raça na *Utopia selvagem*, é o tuxaua dos Galibis, o chefe guerreiro da aldeia, e, como tal, representa a coletividade indígena. O percurso da personagem dispõe-se em dois momentos consecutivos e simetricamente opostos. Ele surge como personagem na segunda parte do livro, "A margem plácida", quando Pitum encontra os Galibis, mas sua presença na narrativa cresce na terceira parte, "Desbundes", da qual se poderia dizer que é o verdadeiro protagonista. No primeiro momento, Calibã e seu povo são retratados pelo olhar externo dos viajantes e descobridores, reproduzindo-se o discurso europeu sobre o silvícola, registrado principalmente pelos cronistas das navegações. Depois disso, contudo, o olhar é invertido, Calibã e os modos de vida indígenas assumem lugar privilegiado de sujeitos do discurso e condutores do relato, a partir do qual a cultura externa colonizadora será julgada, como anteriormente julgou o Outro americano.

A simetria das duas partes ("A margem plácida" e "Desbundes"), bem como a inversão de olhares e sujeitos discursivos, pode ser evidenciada pela igual simetria dos capítulos iniciais e finais da cada uma delas. Os capítulos iniciais da segunda parte, "Calibã" e "As Monjas", encontram sua correspondência especular, respectivamente, nos capítulos "Tuxaua" e "Próspero", que abrem a terceira parte. Ambos começam por uma referência ao

líder dos Galibis, mas, se, na segunda parte, o capítulo recebe como título o nome criado pelo europeu Shakespeare para simbolizar a selvageria americana, indicando que, ali, os Galibis serão contemplados por este olhar, na terceira parte, contudo, o capítulo é intitulado com um nome indígena que indica a soberania da personagem, em seu posto de chefe e liderança. O segundo capítulo de cada parte, por sua vez, concentra-se na personagem do colonizador, em contraste com os primeiros capítulos, dedicados ao retrato do silvícola. Entretanto, se na segunda parte o colonizador aparece em ação, nos percursos e olhares das monjas, que atualizam e materializam ficcionalmente a história passada do descobrimento e da catequese e os ideais civilizadores do europeu, na terceira parte a ação é reduzida a um programa utópico artificial e totalitário, descrito num capítulo cujo título se opõe ao "Calibã" da segunda parte e é reduzido e relativizado, aqui, como aquele o foi na segunda parte.

Para reificar os Galibis, no encontro do tenente com os indígenas, o narrador faz uso da intertextualidade com textos dos cronistas. Assim, sobre o célebre excerto da Carta do Achamento, de Pero Vaz de Caminha, que descreve o autóctone – "Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas" (CAMINHA, 1999, p. 20) – elabora o narrador este retrato dos Galibis: "A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Nenhum é fanado. Andam nus, sem cobertura alguma. Não fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência" (RIBEIRO, 1982, p. 72). Além de vocabulário e sintaxe antiga – "A feição deles é serem pardos"; "fanado" –, o narrador acrescenta outros lugares-comuns dos relatórios europeus sobre a América, como sua notável "inocência" e a avaliação oculta sob a capa de pretendida "objetividade", no retrato dos "bons rostos e bons narizes, bem feitos". Com isso, o narrador parodia a ideia etnocêntrica, que "representa Calibã como o caos que deve ser organizado a partir da linguagem e da cultura" (ALMEIDA, 2008, p. 146). Essas marcas discursivas aparecem também nas opiniões da personagem estrangeira, o tenente Carvalhal, em cujas falas despontam adjetivos de pouco apreço pelo silvícola: "selvagens" (RIBEIRO, 1982, p. 107); "pagãos" (RIBEIRO, 1982, p. 80); "bugrada" (RIBEIRO, 1982, p. 121); "– Que raça de demônio de gente será esta? – perguntava" (RIBEIRO, 1982, p. 76). Seu estatuto de estrangeiro "civilizado" entre os indígenas patenteia-se também pelo nome que vai assumir entre os Galibis: "Orelhão", que ecoa o sobrenome do colonizador que primeiro navegou o Amazonas, Francisco de Orellana.

Mas, se de início Pitum incomoda-se com os Galibis, logo vai assumir o ritmo da tribo e adquirir os seus hábitos. A partir daí, as personagens das monjas é que encarnarão o olhar estrangeiro sobre o americano, ora descrito como feroz e vicioso, ora como puro e ingênuo,

*tabula rasa* para a construção racional da civilização. Uxa, a mais encarniçada no ideal catequético, à maneira dos utópicos renascentistas, compara: "– Por que adulto civilizado é tão cabeça-dura? Índio isolado, incontaminado, como estes nossos daqui, têm uma cuca maravilhosa. Isto vem da própria ignorância: não sabendo que ler é importante, e tendo esta confiança sem limites que têm neles mesmos, aprendem tudo rapidíssimo" (RIBEIRO, 1982, p. 107). Para a missionária, "os índios, como as crianças, são uma cera mole, moldável, feita para a forma cristã" e "o missionário é o jardineiro de uma jardim de estátuas de murta; todo dia cuida de cada planta e figura; se não cuida bem, entre os cinco dedos nasce um sexto; até outra perna e cabeça podem brotar, se ele descuida" (RIBEIRO, 1982, p. 110). O trabalho do catequista e colonizador é, portanto, evitar que se propaguem os monstros.

É para isso que a monja Tivi se aproxima de Calibã:

> Seu sonho e projeto é alcançar de Deus o milagre da conversão de Calibã. Ganho para Cristo, ele mesmo tocará fogo na Casa dos Homens para queimar as máscaras e as flautas e enxotar os machos todos, forçando-os a ir viver cristãmente com suas mulheres. Cada casal em sua casa, sem sodomias, nem adultérios, nem incestos.
> – Calibã será nosso Clodoveu. (RIBEIRO, 1982, p. 125)

Mas este Calibã não parece disposto a adotar o mesmo fim de seu homônimo shakespeareano nem demonstra talentos para rei gaulês convertido ao cristianismo. A primeira resistência surge na reversão do projeto das monjas, que querem alfabetizar as crianças Galibis na língua do colonizador. Ao conhecer a escrita, Calibã decide que ela "é coisa boa demais pra criança" (RIBEIRO, 1982, p. 108) e leva a leitura aos adultos, que a convertem num jogo, para irritação da missionária Uxa, que a quer reservada para as coisas sagradas:

> – Alfabetizando os adultos convertemos em brinquedo a leitura, que é o que faz de nós, crentes, os verdadeiros cristãos. Lutero, traduzindo e imprimindo a Santa Bíblia, devolveu a palavra de Deus a todos os homens. Converteu, assim, a simples leitura na suprema forma de rezar. Criou um conduto direto da criatura ao Criador. Nós, aqui, fizemos o contrário: deu nisto. A escritura e a leitura, postas nestas brutas mãos silvícolas, fizeram dos nossos índios uns pândegos. (RIBEIRO, 1982, p. 111)

Sob a liderança de Calibã, os índios adultos esgotam o estoque de lápis e papel da missão e passam a escrever com espinho em folhas de sororoca. "Sai perfeito, só que não dura. E pra que durar tanta bobagem vã?", pergunta-se o narrador, com os Galibis.

O que Calibã põe em questão, portanto, é o estatuto da verdade, sacralizada no verbo escrito. O tuxaua dos Galibis é a personagem que vai converter, pois, a verdade em jogo, a "realidade" em ficção, a História em fábula, metamorfose que é uma das marcas principais do volúvel narrador desta utopia fabulosa, que, se em outros momentos compactua da visão etnocêntrica do colonizador, aqui não perde a oportunidade de um trocadilho crítico contra as monjas, no encerramento do capítulo: "Perdoe o leitor, eu também acho isso insuportável. Quando a doideira delas dá na veia teológica, não há cristão que aguente" (RIBEIRO, 1982, p. 111).

No capítulo seguinte, que antecipa a virada axiológica de "Desbundes", esse narrador relativiza os valores dispostos pela colonização. Quando Pitum contesta os projetos missionários de Uxa, o narrador concorda com o herói:

> O preto parece ter razão. – Não é crível que Deus tenha feito toda essa gentilidade pagã que se gastou no Brasil desde o dia da "descoberta" só para provar e santificar missionários no martírio. Acho tudo isto duvidoso. Os missionários pelejam há anos, décadas, gastando suas vidas nesta pia persistência, para nada. Cada nova geração de índios – como de judeus ou de ciganos – nasce índia e índia permanece no fundo do peito, vendo em nós, os outros, os cristãos (RIBEIRO, 1982, p. 121-122).

Ao final do capítulo, contudo, retoma o discurso colonizador, para considerar os Galibiss uns "selvagens", por sua "carência" de "qualidades espirituais", "bichos nativos [...] raquíticos em Civilização", pois incapazes para o "progresso"; "toscos, inacabados" e "incompletos, mal saídos da mão do Criador". E explica os epítetos:

> Eles são selvagens principalmente porque não têm nenhuma civilidade expressa, seja em obras duradouras de pedra e cal – ainda que sejam ruínas de outros povos – nem em riquezas prósperas e pobrezas paupérrimas e bem diferenciadas, como convém a qualquer nação civilizada que se preze.
> A selvageria deles é patente, sobretudo por não terem Fé, nem Rei, nem Lei, como sucede com todo povo cidadão. (RIBEIRO, 1982, p. 128)

Este é, porém, um dos momentos em que a ironia da enunciação se torna mais evidente. Se a utopia civilizatória é a da república democrática, do convívio igualitário de todos os homens, como pode ser que a civilização e o refinamento da sociedade racional sejam concebidos como uma hierarquia de riquezas e pobrezas "bem diferenciadas"?

Recuperando e mantendo a exegese etnocêntrica, que ora vê o americano como bestial, ora como cândido e impoluto, mas sempre como exótico e nunca como homem entre homens, prossegue o narrador irônico, adjetivando os Galibis de "bons selvagens", seres em "inocência

de bichos", porque "não são Canibais"; afinal, como vimos, a primeira qualidade do Outro e do bárbaro é a antropofagia, aberração de que estão livres – pelo menos na sua versão hostil e criminosa do exocanibalismo – os hábitos dos Galibis, pois nos informa o narrador: "A Antropofagia, que é *a prova-dos-nove da selvageria*, aqui só não se pratica como canibalismo porque é um culto. Comer carne humana, eles bem que comem, ainda que só seja a do pirão apimentado que fazem dos parentes mortos, pela caridade de deixá-los viver em seus corpos" (RIBEIRO, 1982, p. 130, grifo nosso). O narrador alerta, contudo, que "tudo isto é questionável", pois só pode ser concebido à base de "copiosas sabedorias etnológicas" (RIBEIRO, 1982, p. 129), ou seja, sob o apadrinhamento da racionalidade científica civilizadora. Entretanto, é o primeiro passo para inverter os olhares: ao tratar a antropofagia como rito, o narrador já relativiza sua bestialidade e prepara terreno para a utopia selvagem das páginas seguintes.

Mais "espontânea" parece a relativização *experimentada* por Pitum. Quando cai nas mãos dos Galibis, ainda horrorizado com as amazonas, Pitum atribui-lhes a principal característica da "selvageria" americana: "Canibalas!". Entretanto, parece comungar com o rito antropofágico:

> Sofre um pouco é ao pensar que as bichas tomaram nojo dele. Não me quiseram mais. Não só como procriador, mas nem mesmo como carne para comer, assada, ele não servia mais. Por quê? Decerto rejeitaram Pitum como aqueles antigos tupis paulistas rejeitaram o alemão cagão. Enojados de tamanha covardia. Aquele corpão de homem branco parrudo, nem quiseram prová-lo. O dele, jovem, de preto, também não: rejeitaram! [...] Pitum devia estar é contente. Mas não. Alguma coisa no fundo de seu coração não aceita, até se ofende, com essa rejeição cabal. Na sua inconseqüência considera que ao menos matá-lo as bichas podiam ter matado. (RIBEIRO, 1982, p. 72-73)

O tenente parece já compreender o ritual antropofágico, no ressentimento de não ser bom o bastante para ser comido. Em suas reflexões, destitui de nobreza o europeu cativo, na figura do alemão Hans Staden. Sua degradação continua, na chegada à Galibia, quando é chamado "bicho gente" pelo narrador focalizado segundo os olhos das crianças Galibis (RIBEIRO, 1982, p. 77). Na personagem de Pitum, o civilizador é, pois, rebaixado, no encontro com o indígena, e a relação entre sujeito e objeto hermenêuticos do processo colonizador se inverte, com o invasor sendo investigado e explorado pelo autóctone:

> Lá, veio outra vez o conhecido suplício de examinarem o corpo dele, todo, mais detalhadissimamente ainda. Pegando e sopesando as bolas, arregaçando as partes pudendas para examiná-las bem, comentado como se fosse um pau

> de bicho. Felizmente, não tinha pentelho nenhum que tivesse de perder, mas a falta foi notada, reclamada.
> O estudo anatômico acabou com o banho e o repetido martírio de esfregarem a pele dele com areia para clarear e de esticarem o pixaim, à força. (RIBEIRO, 1982, p. 81-82)

A inversão do exame prossegue e se acentua no correr das páginas. Quando Calibã reproduz, na Casa dos Homens, as descrições do "sistema civilizado" que ouviu de Tivi, é o mundo do colonizador que se torna objeto de espanto, crítica e riso:

> Contou, por exemplo, que lá no mundo delas tem uns homens que só se ocupam de tomar e guardar coisas: acumular, acumular, acumular. Cada um deles tem *quantidades estúpidas* de redes; quantidades espantosas de flechas [...], *quantidades despropositadas* de arcos que nem usam. Tudo isso guardado, escondido. Parece – explicou – que estes tais têm medo de que o pessoal desaprenda de fazer as coisas. Guardam, agora, para os netos terem quando ninguém mais souber fazer nadinha. (RIBEIRO, 1982, p. 142, grifos nossos)

Depois da crítica dos costumes, a indignação atinge os fundamentos religiosos do colonizador, admirando-se, o tuxaua, de que essa gente só se ocupe "de cantar e de rezar, sem rir nem fornicar, pedindo pra morrer e ir pro Céu gozar de um barato sem fim". Chama Deus Pai de "o Crucificador" e não acredita que, como acredita o cristianismo, se entediou do mundo e queira destruí-lo num final dos tempos (RIBEIRO, 1982, p. 142-143). Do mesmo modo que o europeu, chegando à América, ria das crenças locais, agora é a hora do autóctone zombar dessa religião e da ingenuidade de seus fiéis. Quando Pitum, depois de explicar como será o apocalipse nuclear, deflagrado pela Bomba do Fim do Mundo, chora, "em pânico com o poder de suas palavras", o tuxaua consola o tenente, rindo: "– Qual o quê! Esse Deus deles não é de nada" (RIBEIRO, 1982, p. 143).

Após a apresentação da antiutopia no capítulo "Próspero", segue o capítulo intitulado "Poronominare", nome da divindade heroica de indígenas venezuelanos, que se difundiu pelo rio Negro e possui as mesmas características do Macunaíma de Mário de Andrade, em seu bom-humor, malícia e relativa falta de escrúpulos. É a figura de Calibã que domina este capítulo. "O assunto principal de todos é Calibã", avisa o narrador. "Os Galibis estão sempre atentos ao que ele faz, ao que ele diz. Os três cristãos discutem sem parar se Calibã acredita ou não no que conta. Umas vezes ele parece um inocente; n'outras, um gozador" (RIBEIRO, 1982, p. 167). Calibã não é mais o monstro maligno da versão shakespeareana; Calibã é Porominare e Macunaíma, heróis brincalhões, símbolos da franqueza e originalidade do homem americano, que, logo no início do capítulo, é descrito como "amigão" dos índios e um

"pândego", segundo a opinião de Pitum, que explica: "– Ao invés de investir-se na dignidade da chefia para assumir o comando e pôr ordem na aldeia, se desmoraliza em gaiatices: é um palhaço!" (RIBEIRO, 1982, p. 167). Assim, a imagem bonachona de Calibã se opõe ao capítulo anterior, da sisudez da utopia de Próspero:

> Podemos perceber o paradoxo da inocência e da sexualidade perdida no mundo calibânico, no qual a liberdade é o oposto do controle de Próspero na sua versão mecanizante, mas que não deixa de ter, paradoxalmente, a visão do mundo do gozo e do prazer, aproximando-se, assim, de Calibã. O espaço do sagrado e o do profano no mundo mítico da Galibia se unem através do instrumento zombeteiro, da brincadeira, que é a figura de Calibã. (ALMEIDA, 2008, p. 164)

Aos poucos, o próprio tenente vai entregar-se ao desregramento do país de Calibã. Conta o narrador:

> Orelhão caiu na vida: *desbundou*. Quando encontra as monjas saúda assim:
> – Sururucatu – e repete em vernáculo: foda gostosa.
> Depois que aprendeu a língua, fez amizades, principalmente uma, descarada, com Axĩ. Íntima. Os dois não se largam. [...] Tivi, que nunca suportou Axi, malicia a agarração dos dois, mas não diz nada. [...] Uxa ranzinza, [...] já não suporta a presença de Orelhão sem rabanadas de rabujice:
> – Amizade tanta é amigação.
> As duas não se consolam de sua tribo índia ser tão dada a abominações. (RIBEIRO, 1982, p. 171-172, grifo nosso)

O "desbunde" de Orelhão prenuncia os "desbundes" da última parte da narrativa, que vai horrorizar as monjas, mas do qual nem elas sairão incólumes. O tenente, agora, "mais parece um índio" (RIBEIRO, 1982, p. 173), dado aos mesmos costumes condenáveis, "amigado" a um "meio-homem destes, feito Axĩ", que "vive vida de mulher" entre os Galibis, para os quais, contudo, "isso não tem importância" (RIBEIRO, 1982, p. 172).

Como Pitum, a monja Tivi também vai aos poucos se transculturando e assumindo a posição dos Galibis. Quando Uxa acusa o endocanibalismo indígena, ela defende o povo de Calibã: "– Que é que você quer? *Deus os fez assim e os prefere a nós*. Nós é que estamos aqui em busca dos filhos pródigos. Não são eles que estão querendo nos converter. Nós é que viemos pra cá em busca dos *amados do Senhor*" (RIBEIRO, 1982, p. 181, grifos nossos). Sua posição agora limítrofe é evidenciada pela alcunha com que Calibã a distinguiu: "Diaba de Deus". Por ela, o tuxaua anuncia sua vocação de personagem caotizante, sujeito embaralhador de culturas e valores, e se aproxima, aqui, de Xisto, personagem de *Maíra*. Como Xisto, Calibã também denunciou a pretensa e falsa aspiração à verdade de todo Verbo, quando transforma a palavra em jogo; como ele, também confunde, num mesmo termo oximórico,

sentidos contrários; como os sermões barrocos do profeta de Corruptela, a gagueira de Calibã também produz uma fala fragmentada, hesitante, perifrástica, uma prosa entrecortada, sintaxe fragmentada que recorda a eloquência poética e a contemplação irracionalista das coisas:

> Esse elemento é significativo na narrativa de Darcy Ribeiro, pois esse embaraço fônico, fazendo o indivíduo pronunciar as palavras com hesitação, sem total clareza e com repetição de palavras, torna-se, por sua vez, um mecanismo mágico de oposição frente à linearidade da linguagem das monjas, dominante e opressora, mas que através da liberdade e indefinição provocadas pela gagueira nos leva para o espaço da descontinuidade do espaço mítico. Calibã polariza as descontinuidades: é ao mesmo tempo infantil e devasso (ALMEIDA, 2008, p. 166).

Acrescente-se, a isso, que "Calibã quer incorporar a civilização, pois quer se curar da gagueira, assimilando o discurso do outro, através dos doze remédios" (ALMEIDA, 2008, p. 167). Parece tratar-se do mesmo fenômeno que ocorre no "Indez", último capítulo de *Maíra*, em que a resistência da cultura indígena parece se fazer na transculturação pela linguagem, quando os mairuns se apropriam da palavra "sagrada" dos missionários para lhe dar sua própria interpretação e resistir aos sentidos impostos. Aqui se apresenta outra distinção entre o Calibã darcyano e o Caliban de Shakespeare, na oposição que o ideal de miscigenação faz ao ideal de pureza da personagem clássica:

> Se na obra *A Tempestade*, de Shakespeare, Caliban quer povoar a ilha de Calibans, transmitindo a descendência para não se perder a tradição, em *Utopia Selvagem*, temos o processo de miscigenação entre Calibã e a monja Tivi na festa da Caapinagem, simbolizando a mistura das raças e das culturas: a dos primitivos e a dos civilizados. (ALMEIDA, 2008, p. 151)

A personagem de Darcy Ribeiro parece fazer frente não apenas ao seu homônimo britânico, mas também a interpretações empreendidas por leituras intencionalmente contracolonialistas, como a de José Enrique Rodó, que, conforme comentário de Octavio Ianni, "adota Próspero como herói civilizador, e elege Ariel como jovem, idealista, inteligente, europeizante", enquanto o monstro Caliban é identificado com "o utilitarista sem ideais, interessado apenas em realizações e bens materiais, uma nítida alusão ao modelo norte-americano que considerava impróprio para a América Latina" (IANNI apud RODÓ,1991, p. 10-11). O autor uruguaio defende:

> Ariel, gênio do ar, representa no simbolismo da obra de Shakespeare a parte nobre e alada do espírito. Ariel é o império da razão e dos sentimentos sobre os baixos estímulos da irracionalidade; é o entusiasmo generoso, o móvel elevado e desinteressado na ação, a espiritualidade da cultura; a vivacidade e a

> graça da inteligência – o término ideal a que ascende a seleção humana, corrigindo no homem superior os vestígios tenazes de Caliban, símbolo da sensualidade e torpeza, o cinzel perseverante da vida. (RODÓ, 1991, p. 13-14)

Darcy Ribeiro, ao contrário, recusa Próspero e seu *daimon* condutor Ariel, justamente por seu simbolismo do ideal racionalista europeu, cujos corolários totalitaristas ele expõe no projeto utópico de Próspero, conforme análise que propomos adiante. A opção de Darcy Ribeiro é pelo antropófago, num movimento que coaduna com as propostas dos modernistas brasileiros, pois

> o Modernismo brasileiro, com Oswald de Andrade, revigora o canibal e o recria como antropófago num primeiro movimento de reação à dominação estrangeira [...] Estratégia de ataque frontal, inverte as posições determinadas entre o mesmo e o outro, exigindo a destruição do primeiro para a afirmação da identidade do segundo. (MAGALHÃES, 2003, p. 130)

O próprio narrador filia sua narrativa à tradição de uma literatura brasileira anticolonialista – que se inicia no Romantismo e se consolida nos escritos dos modernistas –, citando trecho do Manifesto Antropófago:

> Esgotados e enjoados do esforço de simular ser quem não somos, aprendemos, afinal, a lavar os olhos e compor espelhos para nos ver. Neles nossa figura surge debuxada no Guesa, em Macunaíma e, sobretudo, no Grito Antropofágico:
> • Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.
> • O instinto Caraíba. Catiti. Catiti.
> • Já tínhamos o comunismo. Catiti. Catiti.
> • A alegria é a prova dos nove.
> • No matriarcado de Pindorama. Catiti. Catiti.
> (Ano 374 da deglutição bispal). (RIBEIRO, 1982, p. 33)

Na antropofagia de Caliban, o autóctone americano guarda a força de revolucionar o modelo europeu, devorando-o, metabolizando-o e devolvendo-o renovado. Por isso, prega o narrador:

> Comemos com Oswald nosso repasto mais sério e severo de assunção do nosso ser, diante da estrangeirada. Com ele, pela primeira vez, gargalhamos: – Ali vem a nossa comida pulando. Neste ímpeto de reversão da comedoria pantagruélica, só pedimos a Deus a boca voraz e insaciável dos prósperos da terra para devorar a estranja e fazer dela o estrume com que floresceremos. (RIBEIRO, 1982, p. 33)

O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade parece filiar-se, por sua vez, às ideias de Montaigne. "Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa", prega, vendo, no poder da afirmação da cultura americana a possibilidade de "unificação de todas as revoltas na direção do homem" (ANDRADE, 1978, p. 14). Calibã é o agente da destituição das hierarquias, como o quer o Manifesto: "Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas" e "contra a verdade dos povos missionários", que "é mentira muitas vezes repetida" (ANDRADE, 1978, p. 17). Calibã é a força dos sentidos, da autenticidade da vida corrente e dinâmica, que não vê sentido na sacralização do pensamento e proclama, como bom antropófago: "Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas" (ANDRADE, 1978, p. 18). Na sua resistência contra as monjas, na corrupção de Tivi, na orgia do caapim, na revolução selvagem, o tuxaua Galibi empreende a guerra declarada pelos modernistas: "Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos" (ANDRADE, 1978, p. 19).

Darcy Ribeiro alinha-se, portanto, ao lado dos defensores do monstro americano, como professa o poeta cubano Roberto Fernández Retamar: "Nosso símbolo, portanto, é não Ariel, como pensou Rodó, mas Caliban" (RETAMAR apud BELLEI, 2000, p. 60). Contra os ideias do colonizador, ambos fazem eco com o autor do Manifesto: "Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade" (ANDRADE, 1978, p. 18). E buscam recuperar uma alma de Caliban, levando, na sua própria, essas tantas saudades da inocência perdida.

Por isso, a intertextualidade da *Utopia selvagem*, de Darcy Ribeiro, com a peça shakespeareana, assim como a obra de Retamar, dá por meio daquela "apropriação transgressora" de que fala Sérgio Luiz Prado Bellei (2000), para quem Shakespeare representa o "capital cultural" do centro (BELLEI, 2000, p. 56), de maneira que a narrativa de *A tempestade* "absorve a alteridade para o fortalecimento do sujeito narrador" (BELLEI, 2000, p. 77). As apropriações transgressoras são, ao contrário,

> aquelas releituras politicamente motivadas do texto shakespeareano que tentam colocar em questão a hierarquia de valores "naturalmente" presentes na peça, situando-a mais ou menos arbitrariamente em contextos distantes do momento renascentista. O objetivo imediato de tais leituras é tentar utilizar, politicamente e de forma por assim dizer perversa e subversiva, o discurso do outro a contrapelo e com o objetivo de atender a certas urgências históricas imediatas. (BELLEI, 2000, p. 55)

Elas surgem especialmente nas ex-colônias inglesas da África e do Caribe e com um entusiasmo por revoluções pós-colonialistas, como a de Fidel Castro, em Cuba, que "parecia inaugurar uma nova sociedade calibanesca", segundo Bellei (2000, p. 57), para quem, todavia, as apropriações transgressoras encerrariam "um aspecto profundamente conservador e legitimador" (BELLEI, 2000, p. 69). Na opinião do autor, não basta apenas afirmar os valores do escravo para relativizar os do senhor. Seria preciso, igualmente, mostrar os aspectos monstruosos do "normal" e modelar:

> A intenção de resgatar Caliban através da valorização triunfalista de seus valores deveria necessariamente vir acompanhada da denúncia do sistema opressivo de Próspero, com o objetivo de se produzir uma reordenação de valores e um equilíbrio maior de poder entre oprimido e opressor e entre cultura dominante e cultura dominada. No caso das apropriações, contudo, marcadas que são pela tentativa de inverter a relação de dominação entre Próspero e Caliban, a denúncia tende sempre a ser comprometida pela paradoxal afirmação daquilo que se quer negar. (BELLEI, 2000, p. 89)

Essa denúncia não pode se dar, porém, apenas pela negação da existência do poder de Próspero, substituindo-a por uma "máscara de poder alternativo". Ele propõe "uma estratégia de *contato e contágio*, ao invés de *confronto*", que lembra muito os processos hibridizantes e miscigenadores da obra de Darcy Ribeiro:

> Trata-se antes de afirmar a existência incontestável de tal poder e, ao mesmo tempo, denunciar a sua legitimidade explicitando os seus mecanismos e as suas consequências. No caso de Shakespeare, isto significa contaminar o texto ao colocá-lo em contato com outros discursos em um jogo intertextual. Se Shakespeare, Próspero e o que representam constituem poderes culturais opressivos, a estratégia de contra-ataque a tais poderes consiste não em negá-los, mas em explicitar o seu funcionamento silencioso, as suas forças e fraquezas, e o seu jogo de dominação e risco. E é talvez nessa explicitação que se torne possível constituir uma forma de resistência, cultural ou outra, capaz de afetar de forma permanente o poder instituído. (BELLEI, 2000, p. 90)

Por isso, exaltar Calibã não é suficiente. É preciso, num movimento análogo e simultaneamente oposto, mostrar a falibilidade do modelo de Próspero e seu guia racionalista, Ariel, denunciando não apenas o poder monstruoso, mas a monstruosidade do Poder.

### 5.6 O Leviatã de Próspero

Contra o país livre e alegre, "selvagemente utópico", de Calibã, ergue-se o espelho de Próspero, distorcido e distópico, sistema social monstruoso em seu totalitarismo e orientação determinista.

Thomas Hobbes foi talvez o primeiro a identificar uma monstruosidade espacial nas feições do Estado moderno. "Do mesmo modo que tantas outras coisas, a natureza [...] é imitada pela *arte* dos homens também nisto: que lhe é possível fazer um animal artificial", postula Hobbes (1988, p. 5), para introduzir o seu *Leviatã*, em que vai avaliar o Estado moderno como um "monstro" artificial erigido pela técnica e pela ciência humana. Comparando o Estado moderno aos autômatos, como "máquinas que se movem a si mesmas por meio de molas, tal como um relógio" (HOBBES, 1988, p. 5), o autor cria uma nova categoria monstruosa para apavorar as noites trevosas da modernidade. O Leviatã hobbesiano compõe aquela sexta categoria mórfica proposta por Luiz Nazário, que a definiu por "monstro tecnológico": criaturas monstruosas imaginadas e materializadas pela civilização.

Esta natureza tecnológica é continuamente afirmada no informe que descreve o projeto utópico de Próspero, na *Utopia selvagem*. Se Caliban representa as forças instintivas indomáveis, Próspero é o corresponde ideal de controle da razão humana. Na peça de Shakespeare, ele "aparece sempre como a autoridade central em controle da situação", a cujo "valor humano" as demais personagens se submetem naturalmente (BELLEI, 2000, p. 52). A arte de Próspero é a "produção estética da ordem" (BROWN apud BELLEI, 2000, p. 75), a "transformação do mérito em poder" e seus objetivos são o controle da natureza e a "restauração da ordem harmônica nos níveis humano e político" (KERMODE apud BELLEI, 2000, p. 53). As anotações expostas pelo narrado da *Utopia selvagem* anunciam que, pelo mundo de Próspero, "se terá alcançado a Utopia Burguesa Multinacional, sonhada desde há séculos, mas até agora inviável por falta de substrato científico e tecnológico" (RIBEIRO, 2001, p. 148). Segundo o informe, todas as

> conquistas na arte do bem viver se tornaram possíveis e acessíveis mercê do progresso da ciência e da técnica promovido pelas Corporações Multinacionais. Elas é que, tornando viável Próspero-Pontífice e seus vassalos, com sua gama infinita de funções cibernéticas, cristalizaram e rotinizaram o Milagre, fazendo dele uma Civilização. (RIBEIRO, 2001, p. 165)

Como criatura tecnológica, o Leviatã de Próspero apresenta *todas* as qualidades que apontamos acima como caracterizadoras do monstro.

A *incredulidade*, já a vimos manifesta pelo narrador, na conclusão do capítulo que expõe o projeto utópico. Ainda que devida às desconfianças relativas às fontes do informe, a

incredulidade do narrador parece servir ao mesmo propósito da incredulidade nas histórias de monstros: a de criar expectativas, duvidando da narrativa e aconselhando despreocupações. Assim ocorre com o narrador de Darcy Ribeiro, que, por um princípio de psicologia reversa, revira o excesso de zelo em favor da verdade ficcional: se um narrador tão prestidigitador, como vimos ser este, luta por desqualificar um discurso já o faz digno de atenção.

A segunda qualidade monstruosa patente na criatura de Próspero é sua natureza hereditária. O monstro guarda marcas de seu criador. É, em verdade, fruto de seu desejo de poder sobre o mundo. A hereditariedade é, talvez, a qualidade mais evidente do monstro tecnológico. "No universo fantástico", diz, dele, Nazário (1998, p. 286), "algumas monstruosidades vêm ao mundo por intermédio de um pai artificial, ou mesmo no corpo do pai artificial, invariavelmente um cientista louco." Toda utopia monstruosa tem um pai de loucura bem intencionada e uma natureza de criatura artificial, nascida da razão imaginadora. Como seu legislador, cada habitante da utopia repete, como um genoma, os traços de seu fundador. Também os "filhos" de Próspero levam uma marca de seu arquiteto, um mecanismo que une criador e criatura: "Para que tantos milhões de utopianos tenham garantida sua quota de Participação, de Mobilização e de Educação, cada pessoa, a partir de dez anos de idade, tem implantado no pulso esquerdo um Televisor Ecumênico (TVE) e um Canal Fidibeque (CF)" (RIBEIRO, 2001, p. 152), que comunica cada habitante da utopia "com seu pai Próspero" (RIBEIRO, 2001, p. 165).

Apenas pela TVE e pelo Canal Fidibeque os moradores da utopia podem conhecer uma imagem de seu mestre, cuja verdadeira presença goza do condão da *invisibilidade*, pois Próspero, às vezes cognominado "*sistema* Próspero" (RIBEIRO, 2001, p. 161, grifo nosso), é uma "encarnação nacional" (RIBEIRO, 2001, p. 160) que age e impõe sua presença pelos computadores. É, antes, um programa, o *software* da utopia computacional, conhecido antes por seus efeitos do que por uma constituição corpórea. As anotações sobre a utopia de Próspero

> descrevem um sistema binário, tão engenhoso como eficaz, de governo e motivação das pessoas e de administração e incremento das coisas. Sua singularidade reside em que foi estruturado com o objetivo expresso de proporcionar a povos demasiadamente abundantes, mas descarnadamente ineptos para o progresso, um máximo de felicidade pessoal compatível com um ótimo de prosperidade empresarial. (RIBEIRO, 2001, p. 147-148)

Considerando seus súditos "inaptos", o programa utópico vive da *despersonalização* do sujeito humano. Próspero "é que, com atenção paternal detalhadíssima, programa a Participação Popular na economia e na informação e a Mobilização Popular para a motivação

das massas através de sua incorporação e militância nos desportes, nos folguedos, no carnaval, nos cultos e nas tertúlias artísticas e culturais" (RIBEIRO, 2001, p. 152). O poder exercido pelo sistema de Próspero não atende a um projeto de libertação e humanização progressiva, mas de manutenção num estágio pré-humano e pré-cultural: "Até pareceria paternalista, se tivesse como objetivo preparar homens para a idade viril; mas não, ao contrário, busca apenas fixá-los irrevogavelmente na inocência" (RIBEIRO, 2001, p. 148). Para alcançar seu intento, o programa pedagógico de Próspero amedronta até o discípulo menos escrupuloso de Paulo Freire:

> É Próspero, sobretudo, quem – substituindo as antigas escolas – instrui a população tanto no plano técnico como no moral e cívico, através de programas personalizados, de educação continuada. Estes vão do berço – pelos métodos pavlovianos – até a adolescência – pelos métodos piagéticos – até a maturidade – pelos métodos prospéticos. E prossegue instruindo e ilustrando pela vida afora até as idades provectas que sejam permitidas. Tudo isto se faz através do CE – primeiro através dos pais, depois direatamente, pelo TVE pessoal – e de sua incomparável pedagogia de prêmios sonoros e castigos eletrônicos. (RIBEIRO, 2001, p. 155)

Para cumprir o destino de cidadão da utopia, o indivíduo deve perder sua liberdade de ação e ser adestrado nas manifestações da cultura de massas, como as correntes festas orgiásticas promovidas pelo Senado:

> Cada vez que a Horda Senatorial chega a uma região [...], ali se instala o Mês Orgiástico que se segue sempre a doze meses de trabalho. Nesse Mês da Alegria, cada cidadão de todo sexo e toda idade encarna seu papel tanto nos folguedos folclóricos de Bumba meu Boi nas Tribos Travestidas e similares, como nas Escolas de Samba de um Carnaval de vinte e oito dias, e ainda nos Ritos de Iemanjá, e nas Peladas de Futebol. É optativa a participação dos cidadãos tanto nas tertúlias literárias e musicais como nos ateliês artísticos e nos laboratórios científicos. (RIBEIRO, 2001, p. 159)

Se a segunda parte dos "divertimentos" descrita é "optativa", significa que os festejos de carnaval e de futebol são obrigatórios e torna-se irônica a sentença que segue, afirmando que "este franco acesso programado à alegria [...] é, provavelmente, a grande conquista da civilização utópica" (RIBEIRO, 2001, p. 159), pois "franco acesso" não significa, aqui, acesso livre, mas participação compulsória, pelo que a utopia de Próspero revela talvez a maior sutileza do Estado totalitário. Recordemos aquele diálogo no clássico romance sobre a Segunda Guerra e o nazismo, *A pele*, do escritor italiano Curzio Malaparte: "[O General Cork] perguntava-me o que é um Estado totalitário. Eu respondia: – É um Estado em que tudo o que não é proibido é obrigatório." (MALAPARTE, 1972, p. 226). Acresça-se a isso que, no

caso da utopia de Próspero, são obrigatórios justamente os divertimentos de massa, aqueles dos quais o indivíduo da cultura massiva jamais consegue escapar e justamente os que colaboram, antes, para a alienação do espírito reflexivo do que para sua instrução e libertação.

Ratificando observações de Paul Brown, Bellei diz que um dos mecanismos de consolidação permanente do poder utilizados por Próspero, na peça de Shakespeare, é a "camuflagem da violência", mostrando o uso do poder "constantemente em termos de saber e mesmo de prazer" (BELLEI, 2000, p. 75). Esta é a função do Senado, na utopia do Próspero darcyano, que se aplica em expandir a força do senhor absoluto, pela sedução orgiástica: "No seu trânsito através do respectivo País, a Horda Senatorial, com seus Bandos de Fâmulos e seus Séqüitos, ativam a vida cidadã em festas prodigiosas" (RIBEIRO, 2001, p. 158). Esse é o meio de *contaminação*, difusão e manutenção de força encontrada pelo sistema utópico. A partir da propaganda da boa ventura do pai Próspero e de seu avatar no governador do prazer, o Imperador Impoluto, o monstro não mais apavora, mas atrai e inspira a emulação:

> As qualificações muito especiais do Imperador Impoluto ensejam que na vida diária cada cidadão que tenha ou se aproxime de uma de suas características seja só por isso louvado. Tais qualificações são as de ser madurão, gordo e apetecível, de grandes olhos, gazos, lavados, e surdo-mudo por nascimento ou opção. (RIBEIRO, 2001, p. 150)

A desmesura do corpo e dos olhos, própria da monstruosidade, conforme Nazário, é atributo do representante da utopia e modelo para seus compatriotas.

Pela força da contaminação, o sistema assegura uma *progressividade* e *reprodutibilidade*, apascentada na letargia de suas vítimas. Reza o programa utópico de Próspero que cada um de seus passos "será alcançado pela integração progressiva da fragilidade humana com a potência inteira dos servo-sistemas computacionais" (RIBEIRO, 2001, p. 164) e, na introdução a sua Constituição Utópica lê-se: "A multidão de homens, *afinal iguais e semelhantes*, gira sem termo com o único fim de satisfazer os singelos e vulgares prazeres com que enchem suas vidas" (RIBEIRO, 2001, p. 148, grifo nosso). O fim da utopia é a soberania do monstro, sua condição holográfica de um todo em cada uma das partes, a última meta de todo ideário progressista: "Este programa de superação humana será o coroamento da evolução da Criação. aquilo que o sábio teuto tanto esperou do Espírito Absoluto e seu discípulo infiel confiou, em vão, à Luta de Classes, se alcançará na Utopia terminal" (RIBEIRO, 2001, p. 164), prenuncia o informe da utopia, filiando-se aos desígnios messiânicos das filosofias de Hegel e Marx.

É neste desejo do Absoluto que toda utopia trai o seu *descontrole*. O que está descontrolado, no monstro hobbesiano, é o próprio desejo de controle, desmedido e sem freios, da razão programática. No mundo de Próspero, "a única coisa deixada ao acaso é a possibilidade de ganhar no bicho" (RIBEIRO, 2001, p. 164). O programa está em toda parte, onisciente e onipotente. É o dom monstruoso da *ubiquidade*: "É Próspero na Terra o que Deus é nas Alturas. Tudo sabe, tudo prevê e provê" (RIBEIRO, 2001, p. 154). Para perfazer seu controle, o "sistema Próspero" age em três "níveis operacionais": o de Próspero-Pontifical, "encarnado pelo computador central"; o dos Prósperos-Reis, "ancorados nos três núcleos computacionais" de submatrizes que cobrem todo o mundo; e o dos Prósperos-Delfins, que difundem o sistema pelas nações do hemisfério sul (RIBEIRO, 2001, p. 161-162). Todas com o signo de Próspero no nome, representam suas "encarnações", cada uma das quais "servida por prodigiosos conjuntos de supercomputadores biônicos dotados de múltiplas funções e de capacidades ecumênicas", responsáveis por articular "toda a população, pessoa por pessoa", no sistema único da utopia (RIBEIRO, 2001, p. 162).

Mas não é apenas sobre o espaço que recai a ambição de totalidade de Próspero. Também o tempo deve estar sobre seu controle, para assegurar *longevidade* ao sistema. Aos vinte e cinco animais da tabela convencional do jogo do bicho, Próspero acrescenta outros três, para contemplar os vinte e oito dias do mês utópico. O Dia da Zebra é "o último dia de cada mês lunar" (RIBEIRO, 2001, p. 158), consagrado a Próspero e decretado feriado para as festividades de renovação da utopia. Esse ritual de renovação do tempo assegura, além da ubiquidade, uma presença sempiterna de Próspero e seu mundo. Igualmente, os cargos de relevância nesses ritos de renovação apresentam um caráter de perenidade: o Senado que fixa o Calendário Cívico das Efeméride é vitalício (RIBEIRO, 2001, p. 156) e os senadores são substituídos pelos "fâmulos" que os assessoram, "quando ficam muito caducos" (RIBEIRO, 2001, p. 158).

Esta ânsia de absoluto espaço-temporal é a marca da *voracidade* de Próspero. Como vimos em capítulo anterior, a introdução à Constituição de Próspero anuncia o desejo de livrar "*inteiramente*", os habitantes da utopia, do "incômodo" de ter que pensar e da "dor de viver" (RIBEIRO, 2001, p. 149). O sistema utópico quer crescer e expandir-se até o último homem. Aquele gigantismo já apontado no corpo e nos olhos do Imperador Impoluto é uma metonímia do *gigantismo* do sistema voraz e ubíquo. O esquema das Estruturas do Poder e do Gozo pretende atender a uma "Utopia Multinacional" (RIBEIRO, 2001, p. 153), propósito que surpreende o próprio narrador: "Imagine você, como fiquei edificado ao ver desdobrar-se no Informe este painel do sistema utópico multinacional. Uma civilização nova, grandiosa, se

implantou no Brasil e floresce em todo o Terceiro Mundo através da coordenação de duas esferas de poder mutuamente ajustadas" (RIBEIRO, 2001, p. 155).

A voracidade e a desmesura do sistema também se exerce no seu poder de *agarramento*. A mão de Próspero alcança todo "utopiano", graças à tecnologia disponível, como a desenvolvida no Canal Fidibeque:

> Como um perfeito sistema leva-e-traz, o CF serve, ainda, para chamar a atenção do utopiano para algum tópico que interesse especialmente a Próspero, o que ele faz com apelo a recursos sônicos e eletrônicos. Os primeiros são vibradores que tanto propiciam música inebriante ou de ritmo selvagem como funcionam de buzina ensurdecedora, acionada para pedir a atenção do utopiano. Os segundos, só utilizados eventualmente quando se torna indispensável uma ação convincente, consistem de descargas elétricas de intensidade regulável. Estas vão desde cosquinhas agradabilíssimas até as cargas de poraquê das cadeiras-do-dragão. (RIBEIRO, 2001, p. 154)

Por isso, a estrutura do sistema é, às vezes, descrita como a natureza de uma arma. Na utopia de Próspero, "Fé e Império se encarnam e se casam para serem *gumes do mesmo gládio*: o Imperador Impoluto e Próspero Informático" (RIBEIRO, 2001, p. 148), assinalando-se, por esta bipartição, sua filiação ao *Leviatã* de Hobbes, cujo subtítulo é "Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil".

A virtude monstruosa mais curiosa do monstro de Próspero talvez seja seu *relativismo*. Trata-se, na verdade, de uma peculiaridade deste tipo de monstro. Enquanto o monstro tradicional materializa a concepção de Outro para uma determinada sociedade, constituindo uma metáfora visível da Alteridade, o monstro tecnológico, fruto da própria civilização, não trai apenas o que a Ordem pôs à margem, mas acusa, *no interior da* própria Ordem e na essência mesmo da cultura a presença do Mal.

O monstro tecnológico, na forma do Estado totalitário, representa a deformidade do próprio conceito de humano, pelo exagero de suas faculdades e disposições. Hobbes esclarece que o poder apreciado no Estado moderno é o de "imitar" a "mais excelente" criatura racional da natureza: "Porque pela arte é criado aquele grande Leviatã a que se chama Estado, ou Cidade [...], que não é senão um homem artificial, embora de *maior estatura e força* do que o homem natural, para cuja proteção e defesa foi projetado" (RIBEIRO, 2001, p. 5, grifo nosso). Imitação do humano, o Leviatã busca a superumanidade.

Mas, se o monstro é uma criatura de falta ou de excesso, como o quer Aristóteles, há um problema na superumanidade: postulada para além do que se pretende humano, ela não é, por isso, humana, também ela significa uma abdicação de ser Homem. E é esta a maior monstruosidade do Leviatã tecnológico e estatal: nele, o monstro não é outro senão

consequência de um desejo do próprio Homem de superar-se, num projeto hiperbólico de sua mesma razão humana. Com o monstro tecnológico, o sistema teratomórfico se inverte, e a própria Ordem cultural revela-se monstruosa.

Como o Leviatã hobbesiano, o de Próspero também é um programa "sobre-humano" (RIBEIRO, 2001, p. 163), na culminância de uma evolução que ultrapassa o Homem:

> Tal como um dia os homens puseram ordem na natureza para que as plantas nascessem onde deviam e não ao acaso, para que se multiplicassem as vacas, os carneiros e galinhas e não a variada bicharia selvagem de antas, tigres e emas... assim também, agora, se trata de desfazer e refazer com a mesma radicalidade a natureza humana acabando com o esgotado Homo Sapiens Paleontológico para dar lugar ao Homem Novo Programático. (RIBEIRO, 2001, p. 163)

Forjado na medula do espírito racional, o monstro tecnológico não materializa apenas o Outro da Ordem: ele denuncia a própria Ordem como monstruosa. Leviatã representante do Estado moderno, o monstro civilizatório revela a principal preocupação deste organismo, ou seja, a de devorar monstros, no que ele segue produzindo-os e aumentando sua voracidade em devorá-los. Zygmunt Bauman (1999, p. 29) recorda que "a sociedade racionalmente planejada era a *causa finalis* do Estado moderno", pelo que "os governantes modernos e os filósofos modernos foram primeiro e antes de mais nada *legisladores*; eles descobriram o caos e se puseram a domá-lo e substituí-lo pela ordem" (BAUMAN, 1999, p. 32). Por isso a filósofa Susan Neiman (2003, p. 14) defende a tese de que "o problema do mal é a força condutora do pensamento moderno". A filosofia e o Estado moderno se conjugam para "solucionar" este obstáculo ao projeto racionalista que é o Outro, este que não cabe na linearidade classificatória do sujeito: "A prática tipicamente moderna, a substância da política moderna, do intelecto moderno, da vida moderna, é o esforço para exterminar a ambivalência: um esforço para definir com precisão – e suprimir ou eliminar tudo que não poderia ser ou não fosse precisamente definido" (BAUMAN, 1999, p. 15). Este é o segundo mecanismo, apontado por Paul Brown, na estratégia do Próspero shakespeareano para a manutenção de poder, conforme o comentário de Bellei (2000, p. 75-76): o tirano precisa também "produzir constantemente um outro que, em sua rebeldia menos parcialmente controlável, confirme constantemente a necessidade de manutenção da força". Este outro aparece na peça, muitas vezes, sob a forma dos "homens sem mando da sociedade elizabetana", que "representavam um desafio à 'civilização' ao serem excluídos do sistema sócio-econômico dominante e forçados a adotar um estilo de vida marginal", semelhante ao do homem dito "selvagem", andando pelas florestas e sem emprego fixo, dormindo "em árvores e cavernas". É o "outro

desordeiro" do qual a sociedade dominante precisa para comprovar a necessidade da Ordem e dos "mecanismos repressivos".

Entretanto, a sede de exterminar monstros resulta, paradoxalmente, na sua proliferação, quando novos "problemas são criados pela resolução de problemas, novas áreas de caos são geradas pela atividade ordenadora" (BAUMAN, 1999, p. 22), pois, quando mais avança a Ordem na tentativa de tudo abarcar, mais ela se incrimina como imperfeita e relativa e mais patenteia sua atividade marginalizante. Como a absoluta simetria do mundo de Próspero, que cria seus monstros e, por aí, denuncia a si mesma como monstruosa, em sua busca irrefreável pelo totalitarismo. Dentre as cortes que rodeiam o Imperador Impoluto, o documento descritivo dessa sociedade fala da Casta dos Oriundos, que

> é integrada pelos filhos dos imigrantes norte-americanos, alemães e japoneses. São uns privilegiados que crescem selvagens para servir de contraste com a brasileirada de sua geração. Sua ocupação preferida é caçar Canhotos. Quer dizer, os caras que amputam o braço esquerdo, fugindo de Próspero. Para isto os Oriundos organizam batidas nos bosques e matas de todo o Império, com uso sofisticadíssimo de sensores eletrônicos, de visgos bioquímicos e de matilhas de cães biônicos. A caçada é divertidíssima. (RIBEIRO, 2001, p. 151-152)

A sagacidade de Darcy Ribeiro, ao posicionar o estrangeiro como agente de controle do Outro, descobre a sutil e complexa relação de proximidade e distinção entre o conceito de *inimigo* e o de *estranho*, para os aparelhos do Estado moderno, conforme elucidada por Bauman. "Existem amigos e inimigos", divide o autor, "e existem *estranhos*." Amigos e inimigos são variações da "oposição-chave entre *interior* e *exterior*. [...] Os inimigos são o que os amigos não são. Os inimigos são amigos falhados; eles são a *selvageria* que viola a *domesticidade* dos amigos, a *ausência* que é uma negação da *presença* dos amigos" (BAUMAN, 1999, p. 62, grifos do autor). Amizade e inimizade são, pois, "as formas arquetípicas de toda sociação" (BAUMAN, 1999, p. 63) e "ser amigo e ser inimigo são as duas modalidades nas quais o *Outro* pode ser reconhecido como outro *sujeito*, construído como 'um sujeito como o eu', admitido no mundo em que o eu vive, ser considerado, tornar-se e permanecer relevante" (BAUMAN, 1999, p. 64, grifos do autor).

Contra o "confortável antagonismo" entre amigos e inimigos, rebela-se o *estranho*, numa ameaça mais perigosa do que a do inimigo, porque ameaça a própria possibilidade de sociação. O estranho "desmascara a oposição entre amigos e inimigos como o *compleat mappa mundi*, como diferença que consome todas as diferenças e portanto não deixa nada *fora* dela". São eles os "verdadeiros híbridos, os monstros", que são inclassificáveis e

indefiníveis e, como tal, "são todos *nem uma coisa nem outra*, o que equivale a dizer que eles militam contra *uma coisa ou outra*. [...] Porque nada são, podem ser tudo" e põem fim ao poder ordenador. "As oposições possibilitam o conhecimento e a ação: as indefinições os paralisam." Os indefiníveis "colocam o exterior dentro e envenenam o conforto da ordem com a suspeita do caos" (BAUMAN, 1999, p. 65). Não é apenas o diferente de si que o pensamento moderno não suporta: é a impossibilidade de escalonamento entre igual ou diferente: "O outro do intelecto moderno é a polissemia, a dissonância cognitiva, as definições polivalentes, a contingência, os significados superpostos no mundo das classificações e arquivos bem ordenados" (BAUMAN, 1999, p. 16). Para se prevenir contra ele, o programa de Próspero permite "substituir as múltiplas falas semânticas pela língua comum analógica e pluriótica" (RIBEIRO, 2001, p. 163). Pois os inclassificáveis e os estranhos ameaçam não apenas o sistema, mas toda a lógica sob a qual ele se fundamenta:

> Não questionam apenas uma oposição aqui e ali: questionam a oposição como tal, o próprio princípio da oposição, a plausibilidade da dicotomia que ela sugere e a factibilidade da separação que exige. Desmascaram a frágil artificialidade da divisão. Eles destroem o mundo. [...] Devem ser transformados em tabu, desarmados, suprimidos, física ou mentalmente exilados – ou o mundo pode perecer. (BAUMAN, 1999, p. 68)

Por isso, eles são os únicos "caçados" no mundo de Próspero, que tolera os estrangeiros, mas não pode admitir os "Canhotos" dissidentes. É que é próprio dos Estados nacionais modernos coletivizar amigos e inimigos e eliminar os estranhos. Destinando-se "primordialmente a lidar com o problema dos estranhos, não dos inimigos", os Estados nacionais modernos redefinem os *amigos* como *nativos* e ordenam "que os direitos reservados 'apenas aos amigos' sejam estendidos a todos os residentes do território", esclarece Bauman (1999, p. 73). Para o Estado nacional,

> só haveria nativos, que são amigos, e estrangeiros, que são inimigos efetivos ou potenciais. [...] Os estranhos recusavam-se a serem divididos claramente em "nós" e "eles", amigos e inimigos. [...] Era como se os estranhos fossem um "lixo industrial" que crescesse de volume com o aumento da produção de amigos e inimigos; um fenômeno criado pela própria pressão assimilatória que pretende destruí-lo. (p. 75).

Os estranhos são os que "fogem" de Próspero e recusam sua paternalidade autoritária, que até os estrangeiros, os não-nativos e, por princípio, inimigos culturais, acataram sem reservas. Afinal, não são eles "privilegiados", batizados pelo Estado com o confortável título de "Oriundos"? A palavra define-lhes o *status*: oriundo significa "originário" de algum lugar,

o que os estigmatiza com a marca do estrangeiro chegado ao país; mas também se aplica àquele jogador de futebol de nacionalidade estrangeira com direitos resguardados no país para onde emigra. Eles são o Outro permitido, no sistema de oposições do sistema. Sem eles e sua "selvageria" para "servir de contraste", não se poderia definir a brasilidade, como aponta o texto de Darcy Ribeiro. Fazem parte daquela "ilusão de simetria" que "encobre a assimetria de poder", cuja existência como estrangeiro "é testemunho da presença de um poder diferenciador" oculto no sistema, em que "o segundo membro não passa do *outro* do primeiro, o lado oposto (degradado, suprimido, exilado) do primeiro e sua criação" (BAUMAN, 1999, p. 22). Pois "são os amigos que controlam a *classificação* e a *designação*. A oposição [...] é o produto e a condição do domínio narrativo dos amigos, de sua *narrativa como dominação*" (p. 62, grifos do autor). Sua única saída é compensar a inferioridade estabelecendo, também para si, uma hierarquia, com uma classe ainda mais inferior. Por isso, se o "inimigo", no mundo de Próspero, foi integrado, sua natureza de estranho é agora projetada no Outro que ele persegue e "sua ocupação preferida é caçar Canhotos". Como nota Simone de Beauvoir (1970, p. 18), comentando a psicologia do preconceito: "Um dos benefícios que a opressão assegura aos opressores é de o mais humilde destes se sentir superior", podendo se comparar com "seres inferiores" a ele, numa escala infinita de valores. Assim, os estrangeiros de Próspero podem dizer: "Sou alemão ou japonês, mas não sou um Canhoto". E podem expurgar sua frustração e seu complexo de inferioridade numa "caçada divertidíssima" ao *verdadeiro Outro*.

Estes disfarces e ilusões da lógica do poder levam a crer que o *mascaramento* é uma das maiores forças do monstro tecnológico, pois ele não exibe sua feiura à primeira vista. É verdadeiramente uma máscara que ele ostenta e não sua face verdadeira. Verificamos o efeito no monstro de Próspero especialmente pela presença constante da ironia: aparentemente, trata-se de um projeto utópico, que busca o bem-estar de seus protegidos; entretanto, mostra-se, continuamente, apenas uma monstruosidade governamental, cujo fim último é o massacre da liberdade humana.

Exemplo magistral desta utopia irônica está na lista de personalidades homenageadas nas Efemérides comemoradas pelo calendário anual de festividades. Estes "são dias de alegria cívica" em que se comemora, todo vigésimo-oitavo dia do mês, um vulto "heroico" para a história da utopia. No primeiro semestre comemoram-se as Efemérides das Matrizes Nacionais, os negros, índios e brancos, homenageando-se dois representantes de cada grupo, respectivamente: o chefe tamoio Cunhãmbebe, que aprisionou o viajante e cronista alemão Hans Staden, e o primeiro deputado indígena, o chefe dos Xavantes, Mário Juruna; o líder quilombola Zumbi e o jogador de futebol Pelé; a signatária da Lei Áurea, Princesa Isabel, e,

fechando a lista com o humor darcyano, o colonizador português Alonso Ribeiro, antepassado colonial do próprio autor (RIBEIRO, 2001, p. 157). Se, pela nota do nome de Alonso Ribeiro, a lista já estaria comprometida em sua seriedade de notabilizar heróis nacionais, com o acréscimo das seis Efemérides dos Oriundos, comemoradas no segundo semestre do ano, a ironia do projeto ressuma. Nesse período são homenageados os japoneses, norte-americanos e alemães, respectivamente nas figuras: do imperador Hiroito, depositário do mais longo reinado japonês, durante o qual ocorreu a emigração para o Brasil, e de Shigeaki Ueki, ministro das Minas e Energias e presidente da Petrobrás durante a ditadura militar; do presidente norte-americano James Buchanan, que atribuiu aos Estados Unidos o "destino" de imperar sobre as três Américas, e de Vernon Walters, adido militar dos Estados Unidos no Brasil e agente da CIA que colaborou no golpe militar de 64; e, finalmente, do próprio Hans Staden, condestável da metrópole portuguesa para fazer guerra aos tupinambás, e do controverso presidente Ernesto Geisel, cuja longa carreira de perseguição ao comunismo, surgida nas operações getulistas, terminou num mandato de censura e fechamento do congresso nacional, durante o regime militar. O informe da utopia de Próspero diz, destas personalidades, "que evocam os empreendimentos que promoveram a modernização da Pátria Brasileira" (RIBEIRO, 2001, p. 157).

A ironia prossegue na *imoralidade* que o sistema incorpora. É projeto do programa de Próspero eliminar os entraves que a moral instituiu contra o exercício da liberdade pessoal e coletiva. Por isso, seu notificador declara que ele permite "superar os complexos de Édipo e de Eletra", "revogar o Incesto" e "desinfetar o Inconsciente" (RIBEIRO, 2001, p. 163). A partir daí, nota-se que, na utopia de Próspero, a "imoralidade" não é a regra descumprida, mas um elemento anexado ao próprio funcionamento do sistema. Trata-se, agora, de converter o que parecia imoral em instituições da própria cultura.

Assim ocorre com a sexualidade e a libertinagem, que ganham foros de permissibilidade por intermédio da ação de organizações oficiais. Além dos Cardeais da Cor, acompanham o Imperador Impoluto a Corte das Putanas do Bicho e os Condes do Cabaço:

> As Putanas do Bicho, selecionadas entre as meninas mais belas, para se devotarem aos desfrutes do amor gozoso, têm cada qual a sua grande casa apalacetada, onde recebem e atendem, diariamente, pelo menos a um recomendado de Próspero. Seu serviço público, porém, é o de reger o negócio do jogo de bicho em que cada utopiano faz, todo dia, sua fezinha. (RIBEIRO, 2001, p. 150)

A cada sorteio, essas meninas aparecem "todas belíssimas, dançando e cantando para pespegar na barriga do Imperador Impoluto a imagem do bicho que ganhou naquele dia" (RIBEIRO, 2001, p. 150).

Os Condes do Cabaço, por sua vez,

> – machões de bastas bigodeiras – velam pela efetividade do direito dos utopianos ao orgasmo. Seu encargo público é o de enlaçar e desenlaçar os casais, mediante a emissão de declarações legais de cabacidade. Uma mulher declarada cabaçuda está livre de compromisso para recomeçar do zero sua vida amorosa, com quem quiser, seja de que sexo for, com a bênção plenária do Imperador Impoluto. (RIBEIRO, 2001, p. 151)

Esses "condes" devem, pois, "assegurar, com seus seguros sorrisos másculos, a cada um e a todos os utopianos que está vigente o seu direito ao orgasmo" (RIBEIRO, 2001, p. 149).

Ao lado das Estruturas do Gozo, também as estruturas de poder incorporam a corrupção e tornam legais o que comumente se consideram crimes contra o povo. A Casa do Congresso é composta por seis Câmaras da Potestade. As responsáveis pelo comércio e pelos empreiteiros de obras públicas são denominadas, respectivamente Câmara Traficária e Câmara Subornária (RIBEIRO, 2001, p. 160), traindo, até na alcunha, os vícios característicos de cada atividade. Dentre as Coortes que compõem, por sua vez, essas câmaras, destaca-se a Coorte Contemplária, "dos beneficiários de doações de terras públicas e de *mordomias* nas empresas estatais" (RIBEIRO, 2001, p. 161, grifo nosso), que confere legitimidade às fraudes do erário público.

O Leviatã é, pois, um monstro de dupla natureza, de Ordem e Caos ao mesmo tempo. Combinando princípios libertários com ações autoritárias, o sistema de Próspero encarna o oxímoro de uma ditadura da anarquia, materializada no binômio que governa o sistema: "Para concretizar o ideal utópico, o poder supremo é simbolizado na pessoa sagrada do Imperador Impoluto, fiador da alegria dos cidadãos, e encarnado no poderio de Próspero, responsável pela prosperidade empresarial" (RIBEIRO, 2001, p. 149). Empreendedorismo estatal e pão e circo para os súditos: estes são os fundamentos da utopia torta de Próspero. Se o Imperador Impoluto aparece belo e sedutor para o público, "se exibe sempre nu e sorridente e cada dia com um novo colorido esplendoroso, pintado pelos Cardeais da Cor" (RIBEIRO, 2001, p. 149), suas ações são comandadas pelo soberano Próspero, que, por meio dele, dissemina seu poder: "O Congresso Nacional reúne-se na primeira semana de cada ano para ouvir o informe do Imperador Impoluto, redigido por Próspero, sobre o estado da Utopia e sobre a felicidade dos utopianos" (RIBEIRO, 2001, p. 156).

Para dissimular as adversidades do sistema, "os Cardeais da Cor, que são todos andróginos, ou simulam ser, regem o negócio de cosméticos, maquilagens, massagens e aplicações de produtos de beleza na Utopia" (RIBEIRO, 2001, p. 150). A dubiedade da utopia está ainda expressa pela ambiguidade sexual desses agentes e aparece ainda na festa dedicada "ao culto do Imperador Impoluto e aos ritos de devoção a Próspero", no último Dia da Zebra no ano, depois dos doze homenageados nas Efemérides (RIBEIRO, 2001, p. 158). São, ao todo, durante o ano, treze Dias da Zebra. A zebra é conhecida por seu poder de camuflagem, cujas listras fazem o indivíduo tornar-se invisível na manada e dificultar o ataque dos predadores. A primeira qualidade lembrada para a zebra é, pois, a da ambiguidade, e a expressão "dar zebra" é utilizada, nos jogos de azar, para indicar um resultado inesperado. O Dia da Zebra – repetido, no ano, treze vezes – parece, assim, um coroamento da natureza da utopia de Próspero: despersonalizante, invisível, irônica, ubíqua, híbrida como todo monstro que preze suas presas.

Com todas essas qualidades a seu favor, o Leviatã de Próspero aparente uma real *indestrutibilidade*, como o anuncia seu descritor: "Saltando do fogo ao arco e flecha e à sarabatana, dela à cerâmica e à metalurgia e daí às matemáticas e à cibernética, os homens foram dar, afinal, neste Sistema dotado de *capacidade total* de destruição e de edificações do mundo, de desfazimento e refazimento radical da humanidade" (RIBEIRO, 2001, p. 162, grifo nosso). É que talvez a Ordem seja a mais indestrutível de todas as criaturas indestrutíveis, pois, para ser contrariada, gera sempre uma segunda Ordem que se lhe oponha. Daí o terror talvez maior que os monstros tecnológicos nos inspiram. Daí, ao contrário de Hidras, Medusas e Tifeus, que sempre sopram coragem nos Hércules, Perseus e Zeus, o monstro tecnológico inspirar, com mais frequência, nos seus combatentes, sentimentos de impotência, desespero e covardia. É que, como parte dele, parece-nos culposo, inútil e inconveniente atacá-lo.

A civilização monstruosa é o mais requintado horror concebido pela imaginação humana e, muito provavelmente, o único verdadeiramente real.

### 5.7 Xisto, o profeta do Outro

Nas pregações nada ortodoxas do profeta Xisto, de *Maíra*, muito do imaginário cristão é desfigurado. Dentre estas deformações aparece, principalmente, a do Diabo como agente absoluto do Mal.

Certamente, na sua inspiração no ideário medieval, algumas falas do profeta ainda apresentam o Diabo cumprindo os papéis que tradicionalmente lhe são atribuídos, de sedutor e agente de perdição para o Homem, de "tentador, danador, comedor de almas alheias" (RIBEIRO, 2001, p. 262). O profeta de Corrutela lembra o mito difundido do anjo rebelado contra Deus e caído: "O Demo mesmo era o Anjo Negro, o anjo calado. O anjo que Ele mais amava. Mas o Demo era quem mais reclamava, quem mais queria ajudar na obra de Deus. Não foi esse Anjo que Deus perdeu? Não é esse o Anjo decaído?" (RIBEIRO, 2001, p. 262-263). Conforme a tradição, por causa dessa queda, inicia-se a batalha cósmica; mas é o Homem o campo de luta, como também nota o profeta do *Maíra*:

> – Vejam, lá vem o Tião Comboieiro com a sua tralha. É só olhar para ver e entender. De-dentro-dele, Deus levanta as forças para sustentar a carga. De-fora-dele, o Demo força a carga pra baixo. O pobre do Tião tá suado do esforço que faz. O Demo está no bem-bom, sentado em cima dos tarecos. Assim é em tudo. Não é só nas coisas. (RIBEIRO, 2001, p. 261)

Xisto também recorda, portanto, que Deus está em guerra contra o Diabo, e o Diabo, em guerra contra os homens (RIBEIRO, 2001, p. 188). Sua ação, logo, é para perder-nos, se não nos socorremos no lado do Bem: "O traquina está aí mesmo, solto, no meio da gente. Mas Deus nos há de salvar: temos o livro na mão e a fé no peito" (RIBEIRO, 2001, p. 187).

Conforme vimos no capítulo precedente, por causa de sua queda e de sua ação entre os homens, o Diabo é o senhor deste mundo, em cujas criaturas e objetos, por todo lado, vemos sua presença provocadora:

> – O mundo está cheio de tentação. São fogos saltando pra fora de si, querendo pegar na macega. E a macega somos nós mesmos. Aí, meus irmãos, minhas irmãs, aqui nessa boca de noite, nesta cerração do escurecer, aqui estão uns homens, umas mulheres, umas moças virgens. Estamos todos aqui debaixo da proteção de Deus, com as mãos postas pedindo pra nos livrar do Demo. Vamos cantar, irmãos. (RIBEIRO, 2001, p. 262)

Este é o mundo do Diabo, conforme posto pelo mito ocidental, mundo da corruptibilidade das coisas todas, mundo da Morte, no qual, segundo prega Xisto, tudo perece,

> mas uma coisa fica. É o pecado. Este, sim, é definitivo. Você hoje peca contra a Lei, o pecado fica aí, latejando. Você purga na penitência, na esperança do perdão, mas ele fica aí, testemunhando, testemunhando. Quando chegar a hora, a hora derradeira do Juízo Final, ele aí estará te denunciando. Quando Deus separar os justos de um lado e os pecadores do outro, o que vai contar é aquele pecado pesando no prato da perdição. (RIBEIRO, 2001, p. 82)

Vimos que, se o Diabo é apontado como senhor deste mundo, o mundo corruptível que ele engendra é o da sociedade humana, povoada de vícios e de perigos para a alma frágil e volúvel. "Corrutela desincha de gente no começo do verão" e "se enche outra vez de gente, quando os vaqueiros voltam dos sertões-de-dentro com dinheiro no bolso e boas mantas de carne-de-sol na garupa" (RIBEIRO, 2001, p. 261). Segundo o narrador, é nesse momento que começa a ação do Diabo:

> Para Xisto começa aí o tempo da tentação. Até que a cortina de águas tantas das chuvas grandes baixe o facho dos rapazes, eles ficam zoando como um enxame de zangões em cima das moças. Serenata com viola é toda noite. Dança de sanfona nas casas de católicos, toda semana. Sem venda de pinga o perigo não é tão grande, mas é preciso estar atento. O Demo está aí mesmo, trapaceiro, atentando. (RIBEIRO, 2001, p. 261)

Criatura de espírito, apenas no espírito o Diabo pode agir, só naquele âmbito da criação ao qual foi permitido o livre-arbítrio: "Em tudo o Demo se mete, mas ele gosta mesmo de *se meter dentro* da gente, é de se *intrometer*" (RIBEIRO, 2001, p. 261, grifos nossos). Dentre os sentidos do *intromitto* latino, do qual se origina "intrometer", ou "meter-se por dentro", está o de "admitir" e "tomar parte". O Diabo é, portanto, aquele que se imiscui no Verbo, outro sentido para *intromitto*, incluído pelo gramático Aulus Gellius: "introduzir e criar palavras" (SARAIVA, 2006, p. 631). E esta será, de fato, a maior missão do Diabo: a *intromissão*. Por se limitar à esfera do espírito, sua ação será, como sempre, também aqui, na contestação do criado, na falibilidade e nos desvios e imperfeições do Verbo. E, nesse sentido, Xisto é seu maior profeta. Pregando em Corrutela, esta cidade com nome de corrupção linguística, "Xisto fala com a sua voz arrastada, rouca, e seu forte sotaque cearense" (RIBEIRO, 2001, p. 77), mas também "fala manso como quem pensa alto e com coragem", dubiedade de dureza e maciez que muito lembra a retórica mefistofélica, também no seu poder de convencimento: "Muito do que diz é sobre coisas lá de dentro dele mesmo, pensam alguns. Mas quase todos supõem que tudo está escrito ou assentado na palavra dos profetas" (RIBEIRO, 2001, p. 77). Em suas exposições, supera as autoridades religiosas: "Ele fala melhor, mais explicado do que muito padre da igreja, com estudos de seminário"; sua palavra, entretanto, desvia-se com frequência das atividades ritualísticas: "O ruim é que quando dá de falar esquece de rezar e de cantar. Até se zanga se alguém reclama" (RIBEIRO, 2001, p. 79). Ele mesmo, por vezes, se autoacusa, relativizando o próprio discurso: "– T'esconjuro. Apostasia! Já sei, reconheço: anátema!" (RIBEIRO, 2001, p. 318); "– Minha mão tape a minha boca. Não permita, minha mão, que ela diga outra vez palavras de blasfêmia" (RIBEIRO, 2001, p. 319). E confessa que o que o perturba e embaraça o seu discurso é a falta

de certezas sobre Deus e o Diabo, a fonte do Bem e a fonte do Mal: "– Estou cheio de dúvidas. Minha dúvida cresce todo dia. Não sei nada do que há de suceder e por muito tempo não sabia nem do sucedido" (RIBEIRO, 2001, p. 79). Como pregador, ele não consegue afiançar a veracidade e a santidade de sua palavra, pois dispõe apenas do seu próprio sentido das palavras e de sua vivência humana da divindade: "– Como vamos saber se a palavra do cavalo do Demo é dele ou é do cavalo do Demo? Dela ou da égua do Demo? É dela ou é da potranca do Demo? Ela é ela que é a potranca que é o Demo. Ninguém pode saber" (RIBEIRO, 2001, p. 262). Neste reino do Diabo, em que o Uno se tornou múltiplo por diversas *intromissões*, sujeito e palavra se confundem, de modo a impedir que se alcance, sem receio de enganos, a pureza do Verbo divino. Impossível, este é o mundo de Satã, o deus do engano, do palavra equivocada e do verbo impreciso. Daí a honestidade desse profeta, que, embora assegure que só prega o que "está escrito, está no livro", também reconhece que "a verdade não é esta só. Está aí seu Bob pra nos ensinar. A palavra dele, que ele leu ontem e que eu vou ler outra vez, é nossa luz" (RIBEIRO, 2001, p. 187).

Se a fala de um sujeito não é a verdade, este não pode, por outro lado, responsabilizar-se pelo dito. "– Acho que, muitas vezes, no sucedido eu tenho minha mão metida. A mão, não a vontade. O tino, não o destino", explica Xisto (RIBEIRO, 2001, p. 79), reconhecendo que, se é o falante, sujeito de condução do verbo, não se anuncia, por outro lado, como o *criador* da fala. A palavra atravessa sua inconsciência e o que ele diz não forja o destino, do qual ele, porém, participa como *tino*, a parte do discernimento e da sagacidade. Por isso, como ele próprio defende, "não há enganos nesses ditos que saem da boca da gente, que vêm lá do fundo da gente, sem o mando nosso" (RIBEIRO, 2001, p. 80). O jogo de palavras é herança da retórica de Mefistófeles, para retirar sua responsabilidade pela palavra, ao mesmo tempo em que a assume como sua. "Sou eu que o digo, mas não a fala não é minha" é o princípio de todo orador arguto, como o é o Diabo, que nada pode criar, só imitar; nada pode dizer, apenas citar. A fala de Xisto também não é dele. "É a fala do Encantado" (RIBEIRO, 2001, p. 80). Por isso, se antes ele se nega o poder de destinar, em outro lugar ele o recupera, pela atribuição de sua palavra ao Verbo divino:

> – Estou com a regra, *estou com o tino, destino*. Mas sem valia e sem culpa, nem inocência. Dele é o mando para o bem ou para o mal. Morte, quando é para morrer. Alegria, quando é para alegrar. É o que está escrito. Eu cumpro a lei, a lei que sai de dentro de mim. Quem sabe do destino? Nem eu, ninguém. Só o Encantado sabe. E ele fala quando quer, por minha boca, por sua boca (RIBEIRO, 2001, p. 80, grifo nosso).

O destino, agora, aparece como posse e domínio do orador, especialmente pela ambiguidade na sintaxe frasal, de "destino" substantivo ou "destino" verbo, conjugado na primeira pessoa, cujo sujeito seria o profeta, agente irresponsável da ação, pois, se é o "Encantado" que fala em nossa boca e age em nossos gestos, onde fica o lugar para a culpa e a inocência, medidas do Bem e do Mal? Sobre suas "predições", que podem se cumprir, trazendo dores e males aos de seu convívio e a ele próprio, defende-se Xisto:

> – Eu matei nhá Aninha ou foi a Lei que tremeu em mim, fazendo eu ter a visão? E foi pro bem ou foi pro mal? Foi pro bem, talvez, se estava na hora dela. Foi pro mal, talvez, se ela não estava pronta pra morrer, de espírito limpo. Mas quem pode limpar quem? E se eu fosse dizer a ela e a tanta gente o que eu já sonhei: olha, aí vem desgraça; te prepara, irmão, chegou a hora da tua morte; ele estatelava ali mesmo, de puro medo (RIBEIRO, 2001, p. 81).

Quem é o "Encantado" que fala? Deus? O Diabo? Os dois, provavelmente. As palavras de Xisto, segundo o profeta, "são inspiradas pelo *bafo* de Deus Nosso Senhor" (RIBEIRO, 2001, p. 319, grifo nosso). O sopro, o hálito, a palavra, perdem os semas eufêmicos e são aqui rebaixados ao "bafo", ar expirado ao qual se acresce a materialidade do cheiro, geralmente, nessa acepção, mau cheiro.

Por outro lado, é também a ação do Diabo que exige a manutenção do Verbo. Xisto lembra que só fala aos pecadores: "– Quem for limpo de coração pode ir andando, não cabe aqui no meio de pecadores" (RIBEIRO, 2001, p. 80). Entretanto, novamente se testemunha, aqui, o cruzamento de signos divinos e demoníacos, quando Xisto convoca esse público para a oração:

> – Vamos cantar. Menina Perpetinha, entoa aquele canto dos santos homens. Xisto recita a estrofe de memória, em voz rouca:
>
> *Ai desta nação pecaminosa*
> *povo carregado de iniqüidade*
> *raça de malignos*
> *filhos corruptores* (RIBEIRO, 2001, p. 81, grifos do autor).

Repare-se que o "canto dos santos homens" só fala dos perdidos, da "raça de malignos", dos pecadores e corruptos, santificando o demoníaco e demonizando o divino.

Xisto empreende, com sua prédica e sua prática, uma aproximação entre Deus e o Diabo, que a tradição no Ocidente, como vimos atrás, gradualmente cuidou de separar. Para o profeta de Corrutela, o Diabo é o "cobrador" de Deus (RIBEIRO, 2001, p. 82), o "zelador" da "fazenda de Deus" (RIBEIRO, 2001, p. 188), combinando com imagens muito antigas do

demônio, que, depois do prometeico Satã de Milton, ressurgiram em tempos modernos, com o Romantismo, para resistir às concepções categóricas e absolutas do Mal, como a que registra o filósofo austríaco Otto Weininger, para quem Deus é o "principal prestamista" do Diabo (COUSTÉ, 1997, p. 11). No mesmo período Giovanni Papini falaria de uma "trindade infernal", em que, ao lado do Diabo "rebelde", que "quer suplantar o Pai", e do "tentador, que convida o homem a imitar Deus, como fará um dia o Filho", dispõe ainda uma terceira face satânica, no *colaborador*, "que, com o consentimento divino, atormenta os homens na terra e no inferno, constituindo-se nesse aspecto como a antítese do Espírito Santo (o Consolador)" (COUSTÉ, 1997, p. 20). Xisto apoia-se naquelas imagens do Velho Testamento e da religião judaica, em que, como vimos, a figura do Diabo ainda não estava completamente personificada e aparecia confundida às intenções do Criador, como na história de Jó:

> – Vejam só esse velho Jó, se lamentando, chorando. Ele reclama, com toda razão, que Deus lançou contra ele a sua cachorrada. Que cachorrada era essa? De quem era a carga de cães? Do Demo, de outro não podia ser! Eles deixaram o velho nu e acabado. Acabaram com a riqueza dele. Acabaram com a saúde dele. Acabaram com a família dele. Acabaram com a honra dele. Acabaram com a alegria dele (RIBEIRO, 2001, p. 188).

Quando Xisto afirma que "Deus lançou" contra Jó "sua cachorrada", reúne, na mesma ação, a agência do Diabo e a de Deus, seu mandante, uma vez que, se "cachorrada" refere-se, em primeiro plano, à belicosidade de Satanás, em cujos epítetos, aliás, encontramos aquele muito difundido de "Cão", também conota outro possível sentido: utilizamos a expressão, na língua coloquial, para designar metonimicamente qualquer ato vil, desprezível e condenável, de modo que se pode ler, no "Deus lançou sua cachorrada", um "Deus cometeu essa canalhice", desvelando-se, aqui, uma face demoníaca na divindade. Deus e o Diabo estão juntos nesse plano cósmico, um não pode ser melhor que o outro, ambos monstruosos na sua comum empreitada de fazer sofrer o homem: "– A guerra de Deus com o Diabo está aí, todo dia, na frente da gente, dentro da gente. Dentro de mim, dentro de vocês, no íntimo de cada um. Nós somos os coitados, sofrendo debaixo das *garras de Deus e do Diabo*" (RIBEIRO, 2001, p. 188, grifo nosso).

Por isso Xisto avisa que o Diabo é o "caçador de Deus", e Deus "vigia o caçador dele aqui embaixo, o Demo. Olha e vê o danado caçando almas no povinho que é o gado de Deus. A vontade de Deus é misteriosa" (RIBEIRO, 2001, p. 262). Na própria criação do Homem parece haver uma intenção condenável na divindade: "– Fomos feitos por Deus *para pecar*, resistindo mal e mal às tentações com as fracas forças da nossa vontade pouca" (RIBEIRO, 2001, p. 319, grifo nosso). Aos nossos olhos humanos, nunca é possível separar Bem e Mal,

encontrar a separação absoluta, logo, a essência absoluta destes dois conceitos, cujas definições são mutuamente dependentes:

> – Deus e o Diabo estão muito misturados e muito apartados. Depende de quem olha. É preciso saber ver. Muito mais fácil é entreverar, confundindo tudo, do que diferenciar, apartando. Na verdade, nenhum olho é tão vivo que veja sempre o bom e o ruim de cada coisa. O que todos vemos é a guerra sem fim, e, nela, eles dois atracados. Eles juntos, se destroçando, tão juntos que um e outro são um bolo só, entreverado, misturado, confundido (RIBEIRO, 2001, p. 189).

Mircea Eliade, em livro sobre a personagem de Mefistófeles, o Diabo "bom", e suas relações com o Deus Andrógino, lembra que, para o teólogo e filósofo alemão pré-renascentista Nicolas de Cusa, "a *coincidentia oppositorum* era a definição menos imperfeita de Deus" (ELIADE, 1999, p. 80). Pesquisando diversos mitos cosmogônicos difundidos na Ásia central e no sudeste europeu, o historiador das religiões ressalta como todos eles irmanam Deus e o Diabo de algum modo: ou evidenciando-lhes uma consanguinidade, postulando-os como irmãos; ou considerando ambos como princípios coeternos; ou ainda responsabilizando-os como o par criador do universo visível, em mútua colaboração. Em alguns desses mitos, Deus cria o Diabo a partir de sua própria substância, como único modo de obter poderes para criar o mundo (ELIADE, 1999, p. 85-86). Essa parceria entre Deus e o Diabo aproxima-se dos mitos dos gêmeos criadores, comuns entre os indígenas americanos, como se observa no caso do par Maíra-Micura. Ao irmanar, igualmente, Deus e o Diabo, Xisto reproduz, assim, em seu discurso cristianizado, também a versão cosmogônica indígena, para a qual, sobre todas as coisas, no mais alto do empíreo, só existe o mistério: "– Deus e o Diabo estão entreverados. A vontade de Deus é misteriosa, é recôndita, encoberta" (RIBEIRO, 2001, p. 263). O que se pode reverenciar, além do mistério supremo, é a expressão da divindade no mundo criado, na *natura naturata*, mas também na *natura naturante*, na qual se mostra o conflito e o movimento dialético como arquitetos de toda a Criação: "– O sol e o dia são de Deus, a lua e a noite são do Demo. Mas quando anoitece e amanhece são uma coisa só. A noite embolada com o dia, querendo nascer dentro dele. Ou o dia já saindo de dentro da noite que não quer se acabar. Deus e o Diabo enrolados, confundidos. Deus e o Demo se combatendo, porfiados" (RIBEIRO, 2001, p. 189-190). Dividir o mundo em dois reinos, confiando um ao Bem e condenando o outro ao Mal, como pretendeu a religiosidade ocidental, herdeira do maniqueísmo de Zoroastro, é cegar-se para a verdadeira essência plena e contraditória das coisas, atraindo então os perigos dessa visão estreita e limitada:

> – O fogo é do Demo, a água é de Deus, mas quem é que pode viver sem fogo? Morre quem tentar. Se acaba quem quiser viver sem fogo. Isto é o que vos digo e repito. O Diabo está aí metido em tudo, tudinho. Vivemos com ele nos cuidando, nos zelando, nos ofendendo, nos atraiçoando. Assim é, se você deixar o fogo à toa ele queima sua casa. Mas quem pode passar sem fogo? Quem se meter n'água, na confiança de que é de Deus, se afoga. Mas quem pode passar sem água? (RIBEIRO, 2001, p. 190)

Não é, pois, apenas o Diabo que se intromete. Se acima está o mistério, impenetrável, no mundo observável, tudo é intromissão, tudo é verbo corrompido, mesmo o da suposta divindade. Tudo está misturado e nada é completamente soberano, e Deus também é intrometido, como o ar, que penetra em todos os poros e orifícios e também causa males, quando se torna violento:

> – Deus entra até no íntimo insubornável do negrume que é o reino do Demo. Deus é como o ar, está em toda parte, no claro e no escuro. Eu até penso que o ar é o bafo de Deus. Quando Ele sopra vem ventania, tempestade, furacão. Todo mundo vê, se assusta, descobrindo que o mundo está cheio de ar. O ar é de Deus, mas também é do Demo, do excomungado, o irmão dos anjos, a criatura decaída, desgarrada, desgraçada. Quando nos falta o ar, na aflição da hora derradeira da nossa morte, é o Demo que está tapando nossas ventas, sufocando para disputar aquela alma. Em toda parte está o caçador de Deus, caçando pecadores que já pecaram e pecadores que hão de pecar. [...] Qualquer um, bom ou ruim, pode ser a casa do Demo. (RIBEIRO, 2001, p. 263)

O conceito do Diabo foi criado, como vimos, para solucionar o paradoxo insuportável de um deus ambíguo, que se comportasse diante do homem, de forma benigna ou maligna, conforme seus caprichos. O que Xisto propõe é o convívio com o insuportável: a mente contemplativa perante do mistério, atitude típica das religiões ameríndias; o que este profeta exige de seus fiéis é a manutenção contínua na vigilância, pois é grande a tentação de dividir o deus e, com isso, dar vida ao Diabo:

> Por que é tudo assim tão difícil? É o mistério. E o mistério é o que não foi revelado. Deus é Pai. Deus é bom, mas Deus é a lei, a dureza, a virtude, a pureza. Deus é o mistério. O jeito que Ele encontrou foi este para peneirar o seu povinho, joeirar como diz o livro santo para saber quem é quem. Para separar quem presta de quem é ruim, danado e danador. Por isso é que nós precisamos ser que nem caça, que nem quati, paca, anta. Dormir com um olho, deixando o outro meio aberto, vigilante: pronto para desembestar mundo afora, quando vier o perigoso, o tinhoso. Só a manhã nos pode salvar da perdição. Misterioso é o mistério do Senhor. (RIBEIRO, 2001, p. 263)

Por isso, conclui e proclama o pregador: "– Este mundo tem mistério, tudo aqui é encantado" (RIBEIRO, 2001, p. 77) e cria, na sua trindade particular, uma terceira pessoa para representar esse amálgama de valores que é o mundo dos viventes: o Encantado. Nas palavras do pregador, neste mundo, "há um que manda, o Senhor. Outro que desmanda, é o Demo. Mas há também o que há-de-vir, o Encantado. Ninguém sabe quem é. Não é Deus, nem o Diabo. É gente feito nós, um de nós" (RIBEIRO, 2001, p. 77-78).

"O que há-de-vir" remete, por associação ao mito cristão, ao próprio Filho de Deus, o Cristo da parúsia. Se é assim, a terceira pessoa, antes ocupada pela pomba do Espírito Santo, é aqui usurpada pelo Diabo. Lembremos que, na trindade proposta por Papini, a face satânica correspondente ao Espírito Santo é a do colaborador, pelo que a trindade de Xisto pode ser assim definida: Deus, o Pai; o Diabo, seu Colaborador; e o Filho, que, divindade encarnada neste mundo, embaralha a essência dos outros dois. Teologia muito coerente, ao final, parece esta do profeta de Corrutela, pois, se o Diabo é o senhor deste mundo, por ter *intrometido* o seu verbo no Verbo divino e assumido, com isso, aquela função demoníaca dos gnósticos, de demiurgo do universo material e múltiplo em que vivemos, conclui-se, daí, que o verdadeiro senhor deste mundo só pode ser o Encantado, aquele que possui as duas essências. "– O Encantado é o dono da sina. Fala pela boca da gente", conta Xisto (RIBEIRO, 2001, p. 79) e atribui a ele as hesitações e ambiguidades de seu discurso. "É a regra do Encantado" que ele pregue desse jeito confuso, tortuoso e "arrevesado" (RIBEIRO, 2001, p. 79), pelo que o Encantado assume, aqui, as vezes da atividade mefistofélica de confundir o Verbo. E, para continuar na mesma retórica sutil de Xisto, é preciso concluir que Diabo e o Encantado são um só, conclusão elementar, ainda que demoníaca, pois, se o Diabo é o Verbo corrompido, esta é a alma do Encantado por excelência.

Também pelo Encantado, o discurso de Xisto se aproxima das crenças autóctones. Embora de origem ibérica, o tema do Encantado é crença comum à mitologia indígena brasileira. São, em geral, indivíduos humanos que se "encantam" em criaturas naturais, como arbustos ou árvores ou, mais frequentemente, animais: pássaros, onças e – os mais comuns – porcos, serpentes, botos e veados. No caso destes últimos, deram origem a entidades personificadas: Cobra-Norato, o homem-serpente; o boto namorador da Amazônia; e o Anhanga, fantasma que aparece geralmente sob a forma de um cervo. Normalmente, respeitam-se os encantados como pessoas que, enquanto eram vivas, se transformaram em criaturas da natureza e, nessa forma, colaboram em processos de prevenção e curas de doenças (HERBETTA, s/d).

A crença do "mundo encantado" conduz também a religião de Xisto às doutrinas panteístas das religiões naturais, como o são as indígenas. Se Deus é o mistério, torna-se, ele, visível nos enigmas da própria Natureza observada: "– Quem pode dizer como as árvores estão metidas nas sementes? Quem sabe explicar que força é essa que faz a semente crescer, tremendo, debaixo da terra, tirando substância pra deitar raízes, esgalhar, enfolhar, florescer, frutificar, até se dar na semente, repetida" (RIBEIRO, 2001, p. 78). Então, o profeta se pergunta: "– O céu, firmamento azul, com seus rebanhos de nuvens caminhantes e sua gala de estrelas faiscantes, não será a clara do olho de Deus? A terra, com suas pedras e durezas, suas águas doces e salgadas, com seus pastos e suas matas, não será a gema do olho de Deus?" (RIBEIRO, 2001, p. 317). Como para todas as religiões naturais, que veem nas criaturas do universo circundante a própria divindade, o Deus jadaico-cristão baixa da transcendência para encarnar-se nas criaturas e ser também uma divindade *neste* mundo. Multiplicando, na diversidade do mundo percebido, o Deus único do monoteísmo ocidental, essa doutrina acaba se avizinhando também do politeísmo característico daquelas religiões naturais e da cosmovisão indígena:

> Meu espírito, lá dentro de mim, dá três piruetas e pergunta, respondendo: quem é que desperta, cada dia, a manhã com suas luzes, deixando ver, em seu esplendor, a obra de Deus? Quem é que, de tardezinha, solta as trevas noturnas e acende no céu a lua e as estrelas? Quem é que destila a chuva e a derrama no mundo para renovar os verdes? Nós sabemos! São trabalhos do Senhor do Universo. D'Ele, de quem nos deu seu olho por morada. Lá, *quem sabe, ele vive, convive, vê e fala com outros. Quens? Serão Deuses?* Criaturas? *Haverá um Deus de deuses?* Às vezes penso que somos uns mosquitinhos varejando ao redor das criaturas principais de Deus. Chupando um melzinho divino, um sanguezinho dos *nossos pais celestes*. (RIBEIRO, 2001, p. 318, grifos nossos)

As religião naturais são de caráter contemplativo, reconhecem a sabedoria na simples observação das criaturas e dos eventos e não cria doutrinas abstratas para explicá-los. São dominadas antes pelo mito do que pelo pensamento abstrato. David Hume (2005, p. 86), comparando as religiões monoteístas às politeístas, nota que, se a doutrina monoteísta é "tão adequada à firma razão que a própria filosofia pode ser incorporada a tal sistema teológico", essa incorporação, por outro lado, acaba servindo "aos propósitos da superstição", a sabedoria assegurada pela *observação* natural das coisas por aquela, falsa, apoiada na *observância* das normas e preceitos. "É assim que um sistema se torna no fim mais absurdo, simplesmente por ser razoável e filosófico no começo", conclui o pensador britânico (HUME, 2005, p. 87). Xisto acusa essa pretensa razão humana, em contraponto à sabedoria natural dos seres que vivem em harmonia com o mistério da Vida:

> Quem é que sabe? O que sabemos não é nada não. É um tiquinho. Será mais do que sabe uma anta, que tanto sabe, que se cria, se alimenta e se cuida, sozinha, lá no mato? Nossa sabedoria não dá para nos zelarmos tão bem. Mas dá para espéculas, malinezas, engendros, como estes que eu estou fazendo aqui agora, reconheço. Mas, que fazer? Somos o barro modelado pela mão de Deus. Um barro perguntão. (RIBEIRO, 2001, p. 318)

Por causa desse lugar afastado em que o Ocidente colocou o seu Deus único e absoluto, ele se distanciou do mundo vivido, desviando-se, igualmente, das manifestações da Vida mais evidentes: "No ocidente, [...] separamos o religioso dos fatores que fundam o campo do nosso modo de existir, compreender e criar. Com a nossa inconsciente adesão, torna-se invisível a nós nossos mais radicais fundamentos" (CALDAS apud FIGUEROA, 2002). A religião de Xisto, pelo contrário, está ocupada em zelar pela materialidade da existência: "– Eu não peço que Deus nos mande a provação, que lance sobre nós a sua cachorrada. Não, nunca jamais", informa o pregador. "Peço é que Deus nos salve, que Deus nos livre e guarde. O que quero de Deus é a consolação, é o remédio para nossas doencinhas, é o ajutório para a nossa pobreza. Isto eu peço a Deus" (RIBEIRO, 2001, p. 188). Esta é a religião dos pajés, sempre tão direcionada à cura e à obtenção de graças materiais pela prática da magia. Ver Xisto, aliás, é ver um pajé:

> Lá está o beato, *acocorado*. Cada pessoa que chega se acerca para ouvir, primeiro de pé, depois agachado também. Os homens picando fumo e pitando pacientemente. As mulheres dando de mamar aos filhos menores, olhando os maiores que brincam ao redor, ralhando. É assim todas as tardes, sempre no costado sombrio da capelinha fechada. (RIBEIRO, 2001, p. 77, grifo nosso)

Outra função de Xisto, como a do pajé indígena, é a de encomendar os mortos, "lavar, amortalhar e enterrar os mortos. Os ricos e remediados pagam o caixão. Os pobres, enterrados em rede, nada. A caridade dele quase acabou com a Irmandade do Rosário, que antes dava cova e caixão aos confrades" (RIBEIRO, 2001, p. 77). O beato chega a reconhecer que o conteúdo de seus sermões coincide com as práticas mágicas dos benzimentos e pajelanças. Diz ele a um ouvinte:

> – E não cuide, seu Zé da Tropa, que eu estou contando novidade. O povo sabe, sabe ou desconfia. Quando fala de mau-olhado, de agouro, de feitiço, de urucubaca, de panema, é disso que está falando. Mesmo sem saber o que é. O ruim aqui é que quando vem um com um entendimentozinho para desenredar uma coisa da outra, vem logo outro que não enxerga nada, querendo cantar (RIBEIRO, 2001, p. 80).

Ele próprio utiliza expressões e conceitos típicos de religiões não-cristãs: conta que o Diabo "está sempre buscando um cavalo, um cavalo dele. Ou uma égua, uma égua dele. Ou uma potranca dele, o esganado" (RIBEIRO, 2001, p. 261-262). "Cavalo" é um termo muito comum no discurso de algumas religiões que acreditam e praticam "passes", transes e possessões mediúnicas, como a umbanda, esta religião sincrética de origem tão brasileira. Sugere, metaforicamente, o corpo sobre o qual o espírito "monta" quando quer manifestar-se no mundo material. É importante recordar, ainda, que, para algumas nações indígenas, os encantados são espíritos relacionados aos antepassados e manifestam-se como espíritos de "caboclos", expressão que também se observa nas práticas ritualísticas sincréticas, como as da umbanda. "Caboclo" é, aliás, todo esse corpo de crenças que sustenta a religião de Xisto, para o qual convergem ritos e mitos europeus, africanos e indígenas, sem, contudo, manter suas formas primitivas. Como nota Eduardo Galvão (apud FIGUEROA, 2002), aqui essas imagens já "perderam sua forma original, mescladas e transformadas num corpo de ideias que não é mais português ou ameríndio, porém uma coisa nova, caboclo". O caboclo é, pois, o Encantado, na sua essência dúbia e misteriosa.

Xisto representa, assim, ficcionalmente, aquela "espiritualidade de confluência" de que fala Ana Claudia Figueroa (2002), quando se refere aos comportamentos religiosos da Amazônia, em que uma espiritualidade, ou "vivência humana", alimenta-se "de outras espiritualidades na realidade cotidiana". Nesse processo, "o dominador e colonizador da Amazônia nestes 500 anos, representante da chamada cultura ocidental, sustentado por religiões de onipotência, ao se deparar com os mundos animados, múltiplos em matéria e espírito, foi tragado e recriado". O espaço de pregação denuncia o sincretismo da religião de Xisto: "A gente que volta dos roçados, dos currais, da pesca, vai se juntando à sombra da igrejinha. É uma capela velha, construída por padre Vecchio. Já não abre. Agora quase todos são crentes" (RIBEIRO, 2001, p. 77). Destinada originalmente ao culto da religião católica hegemônica, a capela foi tomada, com o tempo, por adeptos de outros cultos e hoje serve para os sermões de um pregador popular e sincrético, cujas palavras arrebatam até outros pregadores, de religiões mais ortodoxas. Conta o narrador:

> Corrutela tem também seu pastor. Um gringo que vem semana sim, semana não, no seu motor de popa, pregar e cantar. Mesmo então, com ele ali presente, Xisto fala mais e, ao que parece, com mais sabedoria. Ao menos com mais clareza, porque a língua de seu Bob é arrevesada. O próprio pastor gosta de escutar a pregação do preto beato. (RIBEIRO, 2001, p. 77)

Se o pastor ouve e aprova os sermões de Xisto, é porque ele ecoa nas crenças do religioso estrangeiro, como na dos demais ouvintes de Corrutela. Essa força discursiva brota justamente da qualidade compósita e heterogênea dos elementos de suas crenças e palavras. Aproximando-se do politeísmo – ao dividir o poder de Deus, neste mundo, com o do Opositor e reunindo-os no dúbio e mestiço Encantado; ao sugerir a diversidade divina na multiplicidade das coisas; ao admitir a possibilidade da existência de outros deuses colaborando na Criação –, Xisto assenta terreno para o verdadeiro e possível ecumenismo. Comparando novamente monoteísmo e politeísmo, desta vez em relação à tolerância religiosa, mais uma vez Hume confere vantagens ao último. "Quando se admite um único objeto de devoção, a adoração de outras divindades é considerada absurda e ímpia", prega o filósofo (HUME, 2005, p. 76). Ao contrário, concebendo um grupo de deuses colaborando entre si, as religiões naturais e politeístas limitam o poder de cada um deles, aceitando mais facilmente a incorporação de outros deuses ao seu panteão. Acrescente-se a isso o fato de os deuses das religiões naturais serem identificados com processos e eventos perceptíveis coletivamente, o que facilita a identificação de deuses diferentes pela associação aos mesmos fenômenos observáveis.

Recuperando, assim, o Mal expulso de si pelo Deus monoteísta e absolutista, por meio da incorporação de seu inimigo demoníaco, Xisto permite que a imagem absoluta se relativize e torna a religião porosa a outras crenças. Se a sua fala é, pois, a do Encantado, é porque é híbrida e hesitante e causadora de inversões no discurso assentado. Nesse sentido, seu último sermão é revelador, na descrição de um Apocalipse herético.

Como representante da sombra de Deus, o Diabo é a personagem principal das narrativas apocalípticas. Jean Delumeau (2009, p. 361) nota que, "por toda parte presente, o medo desmedido do demônio, autor da loucura e ordenador dos paraísos artificiais, esteve associado na mentalidade comum à espera do fim do mundo". No cristianismo, a responsabilidade pelo apocalipse é creditada ao Anticristo, o filho do Diabo, assim como Cristo é o filho de Deus, uma figura de negação como é o Diabo, nas religiões dualistas: "Por um processo antinômico típico das grandes religiões [...], todas as coisas devem o seu oposto e toda força provoca uma reação que se lhe oponha. Assim, do dogma cristão da encarnação do Verbo, do Filho de Deus aceitando e padecendo vida terrena, surgiu a proverbial e impetuosa lenda do Anticristo" (COUSTÉ, 1997, p. 18). No último capítulo em que aparece no *Maíra*, intitulado apropriadamente "Armagedon", Xisto também anuncia o fim dos tempos, dizendo:

> – Muito temo o há-de-vir com suas histórias do que será, com suas recordações adiantadas do que ainda não houve, mas sucederá. O há-de-vir está no fim do livro dos escritos sagrados, encerrando, rematando as revelações. É a palavra de João de Deus, o apóstolo-profeta, condenado ao desterro, falando lá do meio da sua lima do exílio. (RIBEIRO, 2001, p. 319).

Xisto aparenta suas palavras ao da autoridade bíblica e João aparece como uma espécie de alterego do pregador de Corrutela, ambos profetas autoanunciados do Senhor. Xisto, contudo, refere-se à parúsia apenas como "o há-de-vir", confundindo personagem e evento: de um lado, a expressão verbal, sugerindo o medo dos acontecimentos; de outro o artigo que substantiva e personifica o evento, insinuando que o temor se deve ao agente desses eventos. Esse agente, por sua vez, não é nomeado e não sabemos se o temor vem do Diabo ou de Deus, afinal, o Encantado não reúne, misteriosamente, os intentos de um e de outro? Em trecho seguinte, o temor do Diabo parece contaminar a imagem daquele que deveria ser o salvador:

> – Vejam aqui, está escrito: dia chegará em que o sol escurecerá. A lua não dará sua claridade. As estrelas cairão do firmamento e o céu despencará em pedaços. Então, há de vir, há de vir o Filho do Homem, o Esperado. Virá montado no cavalo de nuvens, com todo seu poder e glória. Resplandecente. É o Filho do Homem, o Rei dos Reis, o Neto de Deus. Há de vir quando desencantar. Pode a glória de Deus nos salvar? (RIBEIRO, 2001, p. 189)

Repare-se que a súplica do profeta indica a salvação, por Deus, de um mal infligido por ele próprio. É contra Deus, portanto, que o pregador alerta seus fiéis: "– Deus está solto! Cuidado! Ele é um touro, não é um boi castrado como os seus. É um pássaro de fogo, o Espírito Santo, que ninguém amestra, nem governa" (RIBEIRO, 2001, p. 317). Coloque-se "Diabo", onde se lê "Deus", e se verá como o sermão de Xisto está a inverter e confundir crenças e preceitos: "O Diabo está solto" é expressão popular, comum e difusa, para simbolizar os tempos difíceis, em que os homens precisam se cuidar e proteger. Se Deus lhe assume o lugar, é porque não se pode separar Bem e Mal, nas coisas deste mundo, e também porque Deus, e não o Diabo, parece ser o verdadeiro agente do Apocalipse: "Na hora derradeira, sabemos bem, ele estará junto de nós, de prontidão, para agarrar nossa alma pelo cangote e arrastar, com o corpo ainda quente e mole, estrebuchando, para a pesagem e a destinação" (RIBEIRO, 2001, p. 319). Ou, numa fórmula ainda melhor: Deus e o Diabo são colaboradores em todos os momentos da Criação, como na visão politeísta dos povos pagãos. Por isso, a descrição do apocalipse de Xisto é, a um só tempo, sagrada e sublime, mas também aterrorizante e maligna, num sermão que, por sua beleza e complexidade, preferimos

registrar quase integralmente, para não lhe retirar a fascinante articulação de imagens que o texto combina:

> Deus-Pai retornará para nos julgar. Virá com raios e trovoadas, apavorante. Aparecerá no seu trono rodeado pelos quatro principais bichos videntes e orantes, que são os capangas de Deus. Mas os bichos televidentes hão de recuar, diante do cordeiro degolado, que virá carregando sua própria cabeça com sete chifres – e em cada um deles, sete olhos, e em cada olho, um nome de blasfêmia –, uivando, reboando, tenebroso. O cordeiro de Deus virá para rasgar as sete cartas, romper os sete selos, soprar as sete cornetas, montar os sete cavalos, soltar os sete anjos de fogo, queimar as sete igrejas infiéis e elevar à glória os sete espíritos puros que encontrará. No começo, disse João de Deus, só se verá o urubu- rei voando com suas grandes asas, no alto do céu, e só se ouvirá o seu primeiro pio. Então o céu se abrirá, dando passo ao anjo do cavalo branco, que virá brandindo um arco sem flecha. Com a mão na testa, em pala, aquele anjo-índio navarro olhará. Se não houver cobói nenhum à vista, ele dará o sinal para descer o segundo índio, montado num cavalo vermelho, armado com uma espada de guerra. Atrás dele descerão, a galope, o índio do cavalo negro, com sua balança da justiça e o cavalo baio amarelo, que virá cavalgado pela Morte e pela Fada, uma olhando para a frente, a outra para trás. Aqui embaixo começará a matança dos justos e dos pecadores, e a briga da Morte querendo os cadáveres e da Fada querendo arrebanhar as almas para o geena! O povo clamará por justiça, mas só verá subir aos céus, com suas vestes brancas, os missionários martirizados pelos índios nas selvas lá do Brasil brasileiro. Só eles se salvarão do pânico mortal, que descerá sobre o mundo antes que ele seja amortalhado com o manto-sudário do grande silêncio. Mas o silêncio será quebrado pelos toques das cornetas de cobre dos anjos-sargentos, que virão acabar com o que ficou. Um queimará com napalm as matas e os pastos. O outro lançará a lua no mar, que ferverá, convertido em sangue, matará os peixes e afundará os navios. O terceiro soltará a bomba-do-fim-do-mundo, que apagará o sol e as estrelas. Só escapará o urubu-rei, voando em círculos em cima do mundo soçobrado, para piar três vezes mais. Aí, então, se destapará o abismo dos infernos e se espalhará sobre o mundo a grande nuvem de fumaça. De dentro dela sairá a praga de gafanhotos sugadores de suco de gente. Será o fim do fim de toda a vida. O que restou de vivente não escapará da asfixia nos gases e dos gafanhotos-robôs. (RIBEIRO, 2001, p. 320-321)

Deus, o Bem, e suas alegorias, aparecem convertidos em figuras sombrias e demoníacas, no Armagedon, um reverso da Criação, em que a própria ação divina traz o Caos ao mundo. Os animais que guardam seu trono são os "capangas de Deus", e o cordeiro, símbolo do Cristo manso dos Evangelhos, aparece como o cavaleiro decapitado de Washington Irving, carregando nas mãos a própria cabeça, de sete chifres, cada qual com sete olhos, onde se leem sete blasfêmias, conduzindo, portanto, no seu órgão de ver, a palavra esquiva do Diabo. Essa corrupção da pureza monoteísta e ocidental dá-se também pela fusão dos imaginários europeu e ameríndio, cristão e gentio: se apenas os missionários martirizados nas campanhas de catequização serão ascendidos ao céu, os anjos que farão a justiça sobre o mundo serão, por outro lado, "anjos-índios"; em outros lugares, a presença dos seres celestiais

é substituída pela do urubu-rei, personagem insigne de vários mitos indígenas sul-americanos, que agora aparece sobrevoando, altaneiro, o caos que engolirá o universo criado. Outra referência idólatra aparece na associação da Morte com a "Fada", personagem igualmente pagã, das religiões célticas, que remonta à Parca latina e à Moira grega. Finalmente, o sermão combina ainda o universo das imagens sagradas da religião antiga com objetos do mundo profano e contemporâneo: o cordeiro afrontará os "bichos televidentes" e, como no Vietnã dos anos 60, os "anjos-sargentos" queimarão o mundo com napalm, que será definitivamente arrasado pela "bomba-do-fim-do-mundo", anunciada em Hiroshima, e pelos "gafanhotos-robôs", num apocalipse que mistura Idade Média com Era Cibernética.

Disso tudo, o que parece mais importante, com relação ao imaginário do Mal, é que os sermões de Xisto redimem o Diabo da danação sofrida desde que se tentou conferir pura bondade a um deus puro e absoluto. A teoria do caráter recobrável do Diabo ainda era admitida nos tempos da patrística, quando ainda "havia espaço para a amorosa ideia da salvação do Diabo" (COUSTÉ, 1997, p. 24), sugerida pelo alexandrino Orígenes. Tempos depois, a Igreja consolidou a doutrina do dualismo irrecorrível entre o Bem cristão e o Mal demoníaco e, por decorrência, pagão, ideário que fundamentou a prática catequista das Américas. Resgatando, contudo, o Diabo, a religião de Xisto aparenta, paradoxalmente, mais espírito cristão do que suas versões mais ortodoxas e monoteístas. "O Diabo é a dor de Deus", argumenta seu biógrafo Cousté:

> Na medida em que amou Satã até o extremo de fazer dele a mais bela e luminosa de suas criaturas e na medida em que, apesar disso — ao haver-lhe dotado de livre-arbítrio —, não pôde impedir sua queda, Deus passou a sofrer por seu anjo imediatamente depois de tê-lo condenado. Desterrado da relação de puro amor que havia presidido sua criação e sua vida na glória, o Diabo foi condenado precisamente ao mais atroz dos castigos: o da incapacidade de amar. Mas o próprio Deus, que não pôde deixar de condenar Lúcifer, não pode nem poderá nunca odiá-lo: condenado por sua vez à tortura de amar sem ser correspondido, espera na eternidade a epifania de seu amor, o momento em que a criatura deporá as armas e regressará ao seio do Pai para restabelecer a harmonia do universo. (COUSTÉ, 1997, p. 22)

Se Deus é amor, como não amar o Diabo, seu anjo mais querido, sua outra parte, tão próxima de sua essência que a ele se confunde?

É essa natureza geminada entre Deus e o Diabo que Xisto adivinha, concebendo a queda como a cisão nefasta que criou o Mal. Reconciliando Deus e o Diabo, Xisto realiza, então, o ideal ecumênico; numa atitude de amor e – como o primeiro Deus –, pela ação do Verbo, esse profeta de novos tempos permite que o próprio Deus se salve e volte a ser então o que era, antes da queda de sua outra face: O Ser Inteiro.

### 5.8 Jurupari, um deus resgatado do Inferno

Como ocorreu com os monstros medievais, que migraram para o Novo Mundo, quando da descoberta deste Outro da cultura europeia, também o Diabo, a partir das navegações, vai instalar seu Inferno deste lado do Atlântico. Se Deus e o Diabo são imiscíveis, para a doutrina medieval, e o primeiro é o único responsável pela Ordem universal, cosmicizar significará, então, para aqueles tempos, *cristianizar*, de onde, na América, ordenar significará catequizar: "Os índios são povo do diabo, afirmam repetidas vezes os jesuítas" (MELLO E SOUZA, 2005, p. 68).

Com a crescente personalização do Mal na figura do Diabo, para onde irão confluir os princípios das forças malignas conhecidas no Ocidente, torna-se necessário um corpo teórico para dar sustentação às ações do Inimigo universal, inspirado, por outro lado, pelo saber ordenador típico do homem de fins da Idade Média e início da Renascença: "Desde o século XIV o pensamento erudito europeu via-se às voltas com a ameaça de coortes demoníacas, formulando seus temores num corpo doutrinário que ficou conhecido como *demonologia*" (MELLO E SOUZA, 2009, p. 23, grifo do autor). No momento em que se descobre a América e seus habitantes com práticas religiosas estranhas e sinistras à luz da experiência cristã, a ciência do Diabo serve, então, para classificar os novos seres e suas culturas: "Com a descoberta da América, a demonologia parece ter sido a ciência teológica mais bem repartida entre conquistadores e colonizadores do Novo Mundo" (MELLO E SOUZA, 2009, p. 23-24). As teorias sobre o Diabo permeiam, então, todos os discursos sobre a América e de ciência dos demônios convertem-se, ao final, também na ciência máxima do Outro. Esta é, pelo menos, a tese da historiadora Laura de Mello e Souza, que defende:

> A demonologia surge, assim, como muito mais do que um conjunto de tratados referentes à perseguição de bruxas, e se espraia por outras obras além dos manuais de feitiçaria, sendo possível detectar uma demonologia em sermões católicos, nos textos de pregação protestante, enfim, em toda a produção epistolar e tratadística voltada para a descrição da natureza do continente americano e dos hábitos e costumes de seus habitantes. Neste sentido, parece-me que a demonologia deve ser compreendida nos quadros do que Certeau nomeou de *heterologia,* e em conexão com os textos de viagem quinhentistas que fundaram o olhar antropológico – textos que revelam uma observação assombrada pelo seu Outro, o imaginário. (MELLO E SOUZA, 2009, p. 25, grifo da autora)

Aqueles traços e elementos malignos recolhidos, então, pela personagem do Diabo, vão sendo agora distribuídos e alocados nos seres e coisas descobertos, conforme eles

pareçam contradizer o repertório europeu dos signos sagrados admitidos e autorizados. Nos termos desta heterologia, "a visão do outro era ajustada pelos parâmetros do imaginário católico" (MELLO E SOUZA, 2009, p. 88), cujos modos e formas do demoníaco iam servindo também para definir e catalogar o Outro:

> Na Europa, bruxos e bruxas constituíram esse *outro* que a cultura opunha a seus padrões, idenitificando-os, para alguns, com a antissociedade, ou com o estado de natureza. Na demonologia de que se trata aqui – referida à alteridade americana –, a relação heterológica se verificaria sobretudo pela negação: nomeava-se e se classificava o Outro ameaçador com os elementos negativos e detratores por excelência disponíveis no âmbito da cultura dos conquistadores e colonizadores da América. Se a descoberta de novos mundos pôde revigorar os símbolos do maravilhoso, foi capaz também de fortalecer a demonologia europeia. (MELLO E SOUZA, 2009, p. 25, grifo da autora)

Afinal, era possível verificar na América, em presença maciça e legitimada por toda a cultura, os sacerdotes do Diabo, gêmeos dos perseguidos na Europa:

> Sem aludir ao voo noturno ou ao sabá, muitos dos cronistas e eclesiásticos que descreveram as práticas mágico-religiosas americanas fizeram-no utilizando a terminologia que conheciam e empregavam para designar os agentes satânicos por excelência. Sacerdotes maias, incas ou astecas, xamãs, caraíbas e pajés tupis, enfim, todos os responsáveis pelo espaço sagrado foram quase sempre chamados de bruxos e feiticeiros – termo aliás empregado por muitos até os dias de hoje, mas que se cunhou no Quinhentos, no rastro da demonologia e da caça às bruxas europeia. (MELLO E SOUZA, 2009, p. 27-28)

Os elementos recém-chegados da América ajudavam, desta maneira, a enriquecer esse repertório de imagens: "A Europa reconstituiu seu imaginário, no bojo das transformações religiosas, valendo-se, para tanto, de exemplos e realidades vindas da América, que, *heterologicamente*, foram lidas com lentes familiares, ou seja, próprias ao acervo cultural europeu" (MELLO E SOUZA, 2009, p. 58). Isso ocorria principalmente porque, no caso do homem americano, o europeu estava diante do demoníaco em estado puro, materializado em um povo e uma geografia, e não apenas dispersos, como eram as forças malignas com as quais o cristianismo convivia no ambiente europeu: "Se na Europa os poderes repressores perseguiam superstições e *maleficia* que não chegavam a recobrir verdadeiras crenças religiosas heterodoxas, em terras americanas tinham que liquidar a herança de uma Igreja pagã, consubstanciada em crenças efetivas" (MELLO E SOUZA, 2009, p. 27).

Uma das principais características do homem americano que ativou o imaginário europeu foram as notícias da prática antropofágica, provavelmente o primeiro e maior índice da presença diabólica no Novo Mundo, uma vez que a relação da antropofagia com o

demoníaco é, como vimos, muito antiga. Com a descoberta da América, o mito ancestral e atemorizante é revivido:

> Delineiam-se, desta forma, pelo menos dois movimentos que, distintos na aparência, constituem, na verdade, um único processo: por um lado, a absorção dos ritos e práticas mágicas americanas pela demonologia europeia, que os aproxima da mitologia sabática enraizada no Velho Continente; por outro, a revivescência dos temas ligados ao canibalismo, que jaziam como adormecidos no imaginário ocidental e que ressurgem em representações iconográficas relacionadas à feitiçaria, e, talvez, suas precursoras. (MELLO E SOUZA, 2009, p. 43)

Consideramos, acima, a mitificação das terras americanas pelo seu próprio descobridor, que alojou boa parte dos monstros medievais no espaço encontrado. A mesma atitude Colombo mostrou com o Diabo – e não poderia ser diferente, já que Satã tinha absorvido todas as monstruosidades do imaginário ocidental. Conta Mello e Souza:

> A época das descobertas caracterizara-se por religiosidade exacerbada, o próprio descobridor da América, como se sabe, pensando seriamente na possibilidade de usar o ouro americano numa Cruzada contra o Infiel. Para Colombo, poder-se-ia dizer que foram três os motivos das navegações: o humano, o divino, o natural. Componentes do universo mental, nunca estiveram isolados uns dos outros, mantendo entre si uma relação constante e contraditória: na esfera divina, não existe Deus sem o Diabo; no mundo da natureza, não existe Paraíso Terrestre sem Inferno; entre os homens, alternam-se virtude e pecado. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 29)

Por isso, se o Diabo era a primeira preocupação da Europa no período, principalmente quando a religião católica se via às voltas com os ataques do Inimigo perpetrados por seus "agentes" protestantes, ele se tornará a "a grande vedete da demonologia americana", pois é Satã "que torna a natureza selvagem e indomável, é ele que confere os atributos da estranheza e da indecifrabilidade aos hábitos cotidianos dos ameríndios, é ele sobretudo que faz das práticas religiosas dos autóctones idolatrias terríveis e ameaçadoras, legitimando assim a extirpação pela força" (MELLO E SOUZA, 2009, p. 29). Natureza monstruosa, homens monstruosos, já vimos como eles se posicionaram na geografia das Américas, a partir do ideário europeu. Boa parte desse reposicionamento deve-se a suas relações com o Diabo, numa época em que os homens cultivavam o hábito de particularizar as monstruosidades e concebê-las de maneira mais personificada, ao modo do próprio Satã e dos homens selvagens que, agora, a ele se acrescentaram (MELLO E SOUZA, 2005, p. 53). Com isso,

> infernalizou-se o mundo dos homens em proporções jamais sonhadas por toda a teratologia europeia – lugar imaginário das visões ocidentais de uma humanidade inviável. Houve perplexidade ante as nuvens de insetos, as cobras enormes, o calor intenso; mas ante o canibalismo e a lassidão do indígena, a feitiçaria e a música ruidosa dos negros, a mestiçagem e, por fim, o desejo de autonomia dos colonos, houve repúdio. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 32)

É certo que "a América era muito mais filha da Europa do que jamais o foram a Ásia e a África", mas, embora compartilhando de mais afinidades com seu conquistador do que os povos asiáticos e africanos, nem por isso a América deixou de ser uma "antítese geográfica", como lembrou Antonello Gerbi, citado por Mello e Souza. Por isso, "o bom e o ruim, o Céu e o Inferno que acabavam se harmonizando na Europa – na metrópole –", acrescenta a autora, "podiam, aqui – colônia – mais do que em nenhum lugar, tender à polarização (MELLO E SOUZA, 2005, p. 31).

No caso do indígena, Mello e Souza (2005, p. 56-57) interpreta sua alterização e definição a partir do maligno, em três níveis: no primeiro, "o europeu vê no ameríndio uma *outra humanidade*", mas composta por indivíduos que agem "como se não fossem homens"; num segundo nível, os índios são concebidos como animais, porque "não têm fé, lei ou religião, nem civilidade, vivendo como 'bestas irracionais', da maneira que os fez a natureza"; finalmente, ele se torna vítima da "demonização" propriamente dita. A autora explica:

> Dizia frei Vicente que o demônio perdera o controle sobre a Europa — cristianizada durante toda a Alta Idade Média – e se instalara, vitorioso, na outra banda da terra – a América e, no texto da epígrafe, mais especificamente o Brasil. [...] Cristianizando, os portugueses procuravam diminuir as hordas de seguidores do diabo: afinal, o Inferno era aqui. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 67)

Como o Inferno não é apenas a morada do Diabo, mas também o lugar para a expiação dos crimes perpetrados por aqueles que o seguem, outro país imaginário medieval veio se acrescentar à geografia local – o Purgatório:

> Nos fins do século XV, a expansão ultramarina levou assim a cabo uma fusão importantíssima para a história da cultura européia: articulou, recombinando, as formulações européias acerca do Purgatório, da função purificadora da travessia marítima e do degredo enquanto purificação — desdobramentos vários de um grande rito de passagem.
> Uma vez descoberto, o mundo colonial catalizava o próprio acesso ao purgatório: com o ouro da América, Colombo pensava em resgatar almas pecadoras e levá-las ao Paraíso. Desde o início, pois, o mundo ultramarino associou-se, no imaginário europeu, à legião em que se pagavam os pecados, o "terceiro lugar" de que, crítico, falaria Martinho Lutero. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 75)

Estava fundado, no âmbito religioso, nosso estatuto de lugar de passagem, de país de fronteira, espaço de cruzamentos, de "entre-lugar", enfim, para utilizar o termo cunhado por Silviano Santiago (2000), bem como a natureza ambígua de nossa cultura, aos olhos do estrangeiro:

> O Novo Mundo era inferno sobretudo por sua humanidade diferente, animalesca, demoníaca, e era purgatório sobretudo por sua condição colonial. A ele, opunha-se a Europa: metrópole, lugar da cultura, terra de cristãos. Na Europa, pois, o Céu era mais próximo, mais clara e inteligível a palavra divina. Na colônia, tudo se esfumaçava e se confundia. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 77)

Era um mundo, pois, que precisava ser ordenado, função que o catolicismo tomou para si, no longevo debate entre a Ordem e o Caos, agora atualizado na luta de Deus contra o Diabo: "A catequese era o veículo da função salvacionista metropolitana, mas caso se mostrasse insuficiente, os naturais da terra deveriam ser afastados do espaço pecaminoso em que estavam submersos: a colônia era sempre um perigo, e, encravado nela, o colégio jesuítico aparecia como oásis de salvação" (MELLO E SOUZA, 2005, p. 77). A função do colonizador era, pois, depurar a cultura em que Bem e Mal se confundiam, isolar o demoníaco para controlá-lo e vencê-lo, o que serviu, aliás, muito bem a outros interesses do europeu:

> Paraíso Terrestre pela natureza, inferno pela humanidade peculiar que abrigava, o Brasil era purgatório pela sua relação com a metrópole. Homens danados podiam alcançar os céus através do esforço honesto, do trabalho diário, da sujeição à vontade metropolitana. O sistema colonial perpetuava a purgação: lançava sobre a colônia os elementos indesejáveis, prometendo-lhes o Éden (como no discurso propagandístico de Gandavo) e iniciando sua purificação através do exílio ritual representado pela travessia atlântica. Uma vez em terras brasileiras, o colono sonhava com a metrópole distante e enxergava como passageira sua permanência no Novo Mundo: o paraíso prometido se transformava em purgatório. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 84)

O conceito de Purgatório combinava, portanto, com nosso caráter de "almas impuras", não apenas pela associação da cultura autóctone com a natureza demoníaca, mas especialmente por ser esta a terra de confluências, onde a pureza está longe de ser divisada:

> Natureza edênica, humanidade demonizada e colônia vista como purgatório foram as formulações mentais com que os homens do Velho Mundo vestiram o Brasil nos seus três primeiros séculos de existência. Nelas, fundiram-se mitos, tradições européias seculares e o universo cultural dos ameríndios e africanos. Monstro, homem selvagem, indígena, escravo negro, degredado, colono que trazia em si as mil faces do desconsiderado homem americano, o

> habitante do Brasil colonial assustava os europeus, incapazes de captar sua especificidade. Ser híbrido, multifacetado, moderno, não poderia se relacionar com o sobrenatural senão de forma sincrética. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 85)

No caso do Brasil, ele era o local preferido para receber os bruxos e feiticeiros: "Réus incursos nos crimes processados e punidos pelo Tribunal da Inquisição vinham frequentemente cumprir suas penas no Brasil [...]. No decorrer do século XVII, réus de feitiçaria eram preferencialmente enviados para o Brasil" (MELLO E SOUZA, 2005, p. 82). Parece que havia uma especial ligação das práticas demoníacas com nosso país, que, para alguns, lembrava o Diabo até no nome: "A infernalidade do demo chegará até a colorir o nome da colônia: Brasil, para nosso religioso, lembra as chamas infernais, vermelhas. E, aqui, ele foi vitorioso, pelo menos na primeira etapa da luta: esqueceu-se o nome de Santa Cruz, e a designação apadrinhada por Satanás acabou levando a melhor" (MELLO E SOUZA, 2005, p. 67).

Mello e Souza (2005, p. 27-28) recorda que o nome "Brasil" já figurava nos escritos medievais, para referir-se a um arquipélago a oeste da Europa, provavelmente confundido com a Ilha de São Brandão. Entretanto, o nome atribuído às novas terras, que substituiu o tão cristão "Terra de Santa Cruz", foi creditado, por frei Vicente do Salvador, à madeira de cor vermelha explorada pelos portugueses. Mello e Souza nota que o frade, primeiro a relacionar o vermelho pau-brasil ao nome da nova terra, provavelmente "não tinha conhecimento da presença do nome Brasil nas cartas medievais". Então, despejou sobre a colônia "toda a carga do imaginário europeu" da época, no qual se destacava, como vimos, a presença do Diabo:

> O Brasil, colônia portuguesa, nascia assim sob o signo do Demo e das projeções do imaginário do homem ocidental. [...] O texto de nosso primeiro historiador *é* extraordinário justamente por dar conta da complexidade subjacente às duas possibilidades: enxergar-se a colônia como domínio de Deus — como Paraíso – ou do Diabo – como Inferno. Para frei Vicente, o demônio levou a melhor: Brasil foi o nome que vingou, e o frade lamenta que se tenha esquecido a outra designação, muito mais virtuosa e conforme aos propósitos salvacionistas da brava gente lusa. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 28-29)

A demonização era fortalecida pelas práticas religiosas do autóctone, logo identificadas com o antigo paganismo europeu. Assim como a Antiguidade, os povos americanos tinham deuses estranhos e se comunicavam com eles por intermédio do pajé, que jejuava antes das cerimônias, mascava ervas, tinha convulsões e uivava como os animais, exatamente como se descrevia serem os rituais das pitonisas gregas e das sibilas romanas:

"Não havia dúvida. O deus pagão de Roma, Satanás com seus enganos, batido por São Pedro, ali estava dominando a terra *noviter trovata*" (CASCUDO, 2002, p. 57). O modelo de rito religioso era o da liturgia cristã, que "subentendia rito, cerimônias, liturgia. Assistindo às danças, cantos e reviravoltas, o catequista convenceu-se de presenciar uma seita de contorcistas endemoninhados sob o maracá estrugente do Pajé" (CASCUDO, 2002, p. 72).

Esses rituais, em sua maioria, tinham como divindade regente e reverenciada a figura de Jurupari (ou Iurupari, conforme outra grafia), um deus civilizador, filho do sol. Dele fala Câmara Cascudo:

> Fora ele o deus máximo, o deus-popular, a maior tradição sócio-guerreira do Brasil colonial. Quando sua religião não estava integral, vivia modificada, mas vivia no ritmo de cada maracá estrugindo nos silêncios rituais da ocara. Prescrições do seu ritual passam de tribo em tribo assimiladas nas crenças locais determinando outra direção religiosa na vida tribal. (CASCUDO, 2002, p. 69)

Divindade de culto nacional, celebrada de norte a sul do país, nos principais ritos das nações indígenas, "quando, ainda hoje, uma tribo fala nos seus velhos deuses é Jurupari o nome citado" (CASCUDO, 2002, p. 75) e podemos ainda vê-lo presidindo ritos nas tribos em que a catequese cristã não logrou solapar as crenças autóctones: "Os usos, leis e preceitos ensinados por Iurupari e conservados pela tradição ainda hoje são professados e escrupulosamente observados por numerosos indígenas da bacia do Amazonas" (CASCUDO, 2002, p. 95).

Deus maior da religião ameríndia, cultuado em ritos que lembravam o paganismo clássico, Jurupari precisava ser vencido, como outrora o foram os deuses gregos e romanos, para que o deus cristão pudesse dominar o Novo Mundo. Tolerá-lo exigiria igualmente a manutenção de seus ritos e crenças, bem como dos pajés como uma casta sacerdotal ao lado dos catequistas católicos. Por isso, "a catequese religiosa foi obrigada a transformá-lo em Demônio. Não era possível converter-se Jurupari porque os pajés seriam alistados na classe sacerdotal" (CASCUDO, 2002, p. 59). Ele tornou-se, então, na cultura indígena, o principal inimigo do colonizador cristão: "Desmoralizar Jurupari era tão urgente quanto arredar o culto absorvente de Xangô, para os nagôs. Jurupari foi sendo apresentado, indiciado, denunciado, como um legítimo sinônimo de Satanás" (CASCUDO, 2002, p. 72).

Rapidamente, a imagem de Satanás, que, como vimos, se fortalecia nesse momento em solo europeu e se transferia para o "inferno" americano, justapôs-se ao desse deus autóctone e "os cronistas padres do Brasil colonial fizeram convergir para Jurupari todas as ações maléficas do Novo Mundo" (CASCUDO, 2002, p. 69). Se o Brasil era o inferno ou purgatório

da geografia terrestre, o deus autóctone "Jurupari foi escolhido para encarnar a personalidade demoníaca e responder por todos os malefícios causados às tribos. A impressão dos historiadores eruditos é que Jurupari é tudo. Ele é o Diabo desviador" (CASCUDO, 2002, p. 73). Como o Dioniso greco-romano e o Pã arcádico, que presidiam as festas do entusiasmo na Antiguidade e posteriormente forneceram até a imagem física do futuro Satanás, com seus chifres e pés de bode, também Jurupari decairá, sob o despotismo do deus judaico-cristão, de divindade superior de um povo a espírito maligno e execrável:

> Jurupari, o senhor do culto mais vasto, comum a todas as tribos, filho e embaixador do Sol, nascido de mulher sem contato masculino, reformador, de rito exigente e de precauções misteriosas, foi depressa identificado como sendo o Diabo. [...] No século XVII já o Filho do Sol, o Dona dos Instrumentos, o Senhor dos Segredos, evocado ao som dos maracás simbólicos, era, da cabeça aos pés e definitivamente, o Diabo, o Cão, o Belzebu, o Satanás, o Demônio. (CASCUDO, 2002, p. 58)

Mas onde estava Tupã? Nossas professoras do primário não nos disseram que este era o deus dos indígenas, com sua voz de trovão e sua respeitável morada nas nuvens?

Deus fabricado, revela Câmara Cascudo, que explica: "Achado o Princípio do Mal havia a necessidade do Princípio do Bem, o Deus-bondade e Criador, uma égide indígena onde a concepção do Iavé hebreu e do Deus-Pai católico pudesse caber e ser entendida. O indígena assimilaria a religião nova se esta viesse por intermédio de formas suas conhecidas" (CASCUDO, 2002, p. 59). Desse modo, era preciso encontrar, no panteão indígena, uma divindade que pudesse identificar-se com o deus cristão e, assim, tornar fácil a assimilação da nova doutrina. Esse deus, "aliado" de Javé, não poderia ser ritualmente forte, como Jurupari, nem, como este, protetor dos costumes que deveriam ser apagados:

> Era preciso encontrar na teogonia ameríndia um ser incolor, sem cultos e ritos que o tivessem comprometido às exigências teológicas, sem fazer mal nem bem, infixável, informe, nebuloso, ignorado em sua doutrina, um legítimo "Deus Desconhecido" dos gregos na decadência, esperando, nas alturas do infinito, a voz de São Paulo para defini-lo e dizer-se embaixador de seu nome. (CASCUDO, 2002, p. 58)

A catequese precisava, então, "de um *Deus Ignotus*", um princípio "vago, sem contorno e ortodoxia, sem fixação doutrinária, deus imóvel e sem atuação" (CASCUDO, 2002, p. 72). Encontraram esse deus oco, pronto para ser preenchido pelos conceitos e ideias colonialistas, na divindade esfumada e reduzida de Tupã. Câmara Cascudo (2002, p. 65) nota que "nas lendas que Brandão de Amorim recolheu no Amazonas todas as vezes que ocorre

‘tupá’ é significando ‘trovão’ e jamais ‘Deus’. Os índios brasileiros só conheceram ‘tupã’ como exprimindo trovoada”. Pura expressão de uma manifestação natural, “sinônimo impreciso das trovoadas tropicais” e “vacuidade luminosa” (CASCUDO, 2002, p. 72) sem ritos ou mitos difundidos ou cultuados, a natureza de Tupã era perfeita para receber a de Javé. Manuel da Nóbrega (apud CASCUDO,2002, p. 61) atesta e aconselha: “Essa gentilidade nenhuma cousa adora, nem conhecem a Deus; somente aos trovões chamam Tupane, que é como quem diz cousa divina. E assim nós não temos outro vocábulo mais conveniente para os trazer ao conhecimento de Deus que chamar-lhe Pai Tupane.” Então, “as orações em tupi, escritas pelos padres, mencionam sempre Tupã como Deus. É a mesma história cristã. Filho de mulher virgem, de nome Maria, Tupã não casou, é puro, simples e bom, ama o pobre e está morando acima das estrelas, no alto dum trono, cercado de Maratás (santos)” (CASCUDO, 2002, p. 72). Além disso, como o Deus do Sinai, Tupã “falava pelos trovões” (CASCUDO, 2002, p. 73).

Desse modo, “Tupã é unicamente um trabalho de adaptação da catequese. O Deus cristão tomou a forma, ou melhor, deu a forma a uma entidade que nunca possuíra significação religiosa para nenhuma tribo do Brasil” (CASCUDO, 2002, p. 59). Essa sempre fora uma diligência comum e necessária ao cristianismo, em sua expansão colonialista. Sempre que encontrava um deus muito forte, precisava identificá-lo ao inimigo satânico, de modo a enfraquecê-lo e afastá-lo da prática cotidiana dos futuros fiéis. Ao mesmo tempo, precisava fortalecer um deus secundário e permeável aos princípios do deus europeu: “Em todas as batalhas da catequese na América, Ásia e África, os deuses locais foram rebatizados. Os mais populares em demônios e os mais vagos, e por isso mais puros porque estavam incontaminados das práticas litúrgicas, passaram a uma categoria superior” (CASCUDO, 2002, p. 59). Em terras brasileiras, esses papéis foram, pois, assumidos, respectivamente, por Jurupari, o governante da religião verdadeira, e por Tupã, o “deus” fraco e plebeu:

> Para o índio, Tupã começou a ter culto prestigiado pela força dos brancos enquanto Jurupari era perseguido por todos os meios e maneiras. O Pajé recuava batido e com ele a crença se dissolvia no âmago das matas para conservar-se, até hoje, atestando sua espantosa vitalidade espiritual. Tupã fez parte de todas as orações e aulas. O padre Manuel da Nóbrega, Anchieta, Aspilcueta Navarro, Abbeville, Thevet, d'Evreux compõem versos, catecismo, peças dramáticas, hinos, em louvor exclusivo de Tupã, Deus verdadeiro, aparecido para contrapor-se ao falso Jurupari dos infernos e salvar as almas para a eternidade paradisíaca. (CASCUDO, 2002, p. 58)

Em alguns poucos mitos nacionais, aparece ora um herói *trickster*, ora um deus primitivo com nomes que podem remeter ao forjado Tupã. Krüger (2005, p. 94) fala de um

deus "Tupana", na mitologia dos índios Dessana, do Amazonas, como possuidor do fogo que o jacaré roubou para trazer "progresso à humanidade". Nesse sentido, porém, Tupã estaria mais próximo do Caos original, do Mairahú dos mairuns, do que propriamente de um deus criador, como o quis a doutrina dos catequistas cristãos. Era, de fato, aquilo que Mircea Eliade (2002b, p. 86) chama de "deus *otiosus*", sem "nenhum papel na vida religiosa" da cultura, pelo que pôde ser muito bem aproveitado na imposição da nova religião. Câmara Cascudo atesta sua irrelevância mítica e ritual:

> Tupã era primitivamente o trovão e depois o ente que o governava. Na teogonia brasileira não era citado e quando aparecia era em lugar secundário. Não encontraram mais sua história nem suas aventuras, além das burlescas e trágicas de Brandão de Amorim. Não tinha Pajé, nem dança, nem festa, nem cerimônia, nem crentes, nem tradições. Foi aproveitado pela inteligência catequista, como noutros países o fizeram, para antepor-se à religião local e dominante. [...] Popularizado nas orações feitas pelos jesuítas, passou para a literatura como o Deus dos índios Brasileiros. (CASCUDO, 2002, p. 68)

Tupã era, pois, apenas uma espécie de "personificação abstrata de forças cósmicas", que não interferia na vida dos homens: "Era como o Sita dos árias, o Ma dos egípcios, o Tau dos chineses, o Morai dos gregos, entidade acima das contingências humanas, inacessível às súplicas, indiferente aos destinos terrenos. Não tinha a manifestação inicial dos cultos primitivos, que é a lenda explicativa, o conto etiológico. Não fazia milagres nem tinha forma" (CASCUDO, 2002, p. 60). Ao contrário, Jurupari estava muito mais próximo do papel que assumia, na doutrina cristã, o deus principal: era intermediário entre o alto e o baixo, salvador dos homens e intercessor deles perante o Criador, instituidor da "igreja" local, com a prescrição dos ritos e costumes tribais. Tudo isso, contudo, precisava ser deposto pelo colonizador e atirado para o lado de Satanás. O Diabo precisava ser, então, anunciado ao autóctone, como presidente de suas práticas malignas:

> O indígena não sabia o que vinha a ser inferno. Ignorava o fogo-satânico, o demônio, os tormentos causados pela combustão do enxofre. Foi preciso adaptar tudo. Jurupari ficou sendo um radical. *Jurupari-tatá,* Fogo-de-Jurupari, é o fogo-eterno. *Jurupari-tatã-pora*, morador do fogo de Jurupari, era o Diabo. O circunlóquio denuncia a inexistência do termo e sua idéia para a mentalidade indígena. Para Inferno o trabalho inda devia ter sido maior. Arranjou-se *Jurupari-tatã-retama*, a região, o lugar do fogo de Jurupari. O enxofre era apenas *Jurupari tepoti,* o excremento de Jurupari. (CASCUDO, 2002, p. 75)

Câmara Cascudo acrescenta, porém, que todo esse vocabulário é trabalho puramente "intelectual, erudito, artificial", criado "para a função religiosa" e nunca pertenceu à língua de nenhuma tribo brasileira (CASCUDO, 2002, p. 75).

As nações que, preservadas do contato com a catequese cristã, mantiveram as crenças e o culto a Jurupari continuam celebrando-o como o deus civilizador que sempre foi. Filho de uma virgem que engravidou ao comer a fruta do pucã e deixar o sumo escorrer na genitália, Jurupari sai de casa e desaparece até os quinze anos, quando, belo e forte, retorna e encontra a tribo tomada pelas mulheres, pois os homens tinham sido reduzidos. É eleito tuxaua, chefe guerreiro, devolve o poder ao clã masculino, presenteia os homens com quatorze instrumentos musicais medidos a partir de seu próprio corpo e institui os ritos e costumes para a nova cultura: ensina os "costumes do Sol", cria as festas e ritos iniciáticos dos adolescentes. "As mulheres não podiam assisti-los sob pena de morte", lembra Câmara Cascudo (2002, p. 90). "Ceuci, mãe de Jurupari, escondeu-se para ouvir a palavra do filho. Ficou transformada em pedra." Outra mulher a ser punida foi Carumá, transformada em montanha porque abraçou Jurupari, que até o fim persevera em guardar a castidade.

Vive muitas aventuras, durante sua peregrinação pelo mundo, pregando os novos costumes entre os homens. Um dia confessa ao seu discípulo mais fiel, Cárida, para que veio ao mundo: foi enviado pelo seu pai, o Sol, para elevar os hábitos dos homens e, durante sua estada, encontrar uma esposa para o pai. A candidata deveria apresentar três virtudes: paciência, discrição para guardar segredos e controle sobre a própria curiosidade. Jurupari não encontra essa mulher perfeita e, enquanto Cárida dorme, o deus desaparece para sempre.

Como se vê, Jurupari "é um legítimo *tecô-munhangaua*, legislador, soldado e reformador dos costumes" (CASCUDO, 2002, p. 90-91). Ele é o responsável pela reforma cultural, aparentemente relacionada à passagem de uma sociedade pré-patriarcal ao semipatriarcado típico das culturas indígenas brasileiras. Por isso, "o barão de Santana Neri acreditava piamente que Jurupari fora o guerreiro vencedor das Amazonas, deificado posteriormente" (CASCUDO, 2002, p. 90). Silvia Maria Schmuziger de Carvalho (1979, p. 362-363) parece confirmar a interpretação: "A religião de Jurupari acaba fazendo da mulher uma nova manifestação do 'ser terrível' para os homens: eles a dominam porque se dominam a si mesmos. [...] E qual o mito de 'instituição' dessa expulsão? Parece ser precisamente o mito das Amazonas."

De qualquer modo, trata-se de um deus civilizador e instituinte da cultura, o que se mostra pela sua relação com as artes da música e da dança: "A música é relevante exatamente por educar o indivíduo e, como corolário dessa função, torná-lo apto a integrar a coletividade,

participando, portanto, do poder" (KRÜGER, 2005, p. 150). Daí Câmara Cascudo (2002, p. 95) dizer dele que "Iurupari é, pois, o antenado lendário, o legislador divinizado, que se encontra como base em todas as religiões e mitos primitivos". Não apenas um civilizador qualquer, confundido com uma miríade de possíveis heróis mitológicos: "Iurupari [...] é o *mais importante dos civilizadores indígenas*. A prática dos rituais ligados a ele é que causaram os ataques advindos da Igreja Católica, que tinha como objetivo primeiro impor a religião 'verdadeira' e como secundário o de sacramentar a atuação do colonialismo" (KRÜGER, 2005, p. 137, grifo nosso).

Como para o Ocidente é o deus cristão, para o indígena "Iurupari é o símbolo da própria civilização" (KRÜGER, 2005, p. 139); é ele que equivale ao deus judaico Javé, e não o artificial e distante Tupã. Se seguiu identificado com o Diabo, foi, como vimos, por imperativos da práxis catequista e também porque o espírito europeu, muito habituado à doutrina monoteísta medieval, não pudesse talvez compreender a complexidade de seu mito e de seu estatuto cultural. "A primeira dificuldade que se nos oferece, ao tratarmos do problema referente a Iurupari, é a dupla e antitética configuração que ele possui, a de ser simultaneamente deus e demônio", observa Marcos Frederico Krüger (2005, p. 135), aludindo a uma dupla natureza no caráter e nas ações do deus indígena. Câmara Cascudo (2002, p. 93) recorda que Barbosa Rodrigues chega a dividir a personagem em duas: "O ogre da floresta amazônica, bestial, cômico, informe, amedrontador, o pesadelo enfim, e o outro seria o reformador, o influente dos Pajés, identificado pela catequese no Demônio sedutor." Câmara Cascudo concorda, concluindo que "apenas os dois Juruparis são uma única e perfeita entidade" (CASCUDO, 2002, p. 93).

Jurupari parece ser um avatar daquele tipo de divindade que vimos estar também no início das mitologias ocidentais, quando Bem e Mal ainda não haviam se separado na substância divina e o deus apresentava uma face benigna e uma face sombria. "O princípio maléfico (ou antissocial, aos olhos do civilizado, mais do que aos olhos do índio) e o benéfico (social)" estão, aqui, reunidos em uma única personagem (CARVALHO, 1979, p. 337). Jurupari é, pois, "dois em um", resume Silvia Maria S. de Carvalho (1979, p. 345), que, estudando a organização ritualística em honra do deus, praticada por nações indígenas brasileiras na atualidade, aponta essa dubiedade na relação de instrumentos legados aos homens pelo deus, que, durante os ritos a Jurupari, são agrupados em pares, revelando, na combinação, qualidades num eixo de opostos: "Representando cada instrumento pareado uma conduta extrema e oposta, condenada pela sociedade, pode-se traçar uma linha média de conduta, passando no meio da fila de dançarinos, como se Jurupari, aproximando os

extremos, os obrigasse a uma 'mistura' para obter um termo médio" (CARVALHO, 1979, p. 352).

Ora, a percepção do europeu já estava, no época da catequização americana, muito afastada do momento em que seus deuses eram, a um tempo, bons e maus aos desejos e temores humanos. Há muito já se encarregara o Diabo de administrar o Mal do mundo, nesse monoteísmo que não conseguia mais entender deuses atemorizantes. Para os cultores de Jurupari, ao contrário, temor e reverência caminham próximos. "A Jurupari não se pede perdão. Não há súplica que o abrande", reconhece Câmara Cascudo (2002, p. 90). "Só a obediência aos seus ritos fará o guerreiro imortal." Segundo o folclorista, o indígena brasileiro apenas "temia" a Jurupari e não adorava nenhum deus, "até que a catequese revelou Tupã do alto das nuvens reboadoras" (CASCUDO, 2002, p. 73). Esse temor respeitoso que o autóctone apresentava diante da divindade máxima ajudou o branco a identificá-la com o Diabo, ao qual o medo está sempre associado, no imaginário cristão.

Como vimos, os cristãos dividiram os papéis entre Deus e o Diabo, que agem em colaboração: o primeiro cria e regra e o segundo advoga e castiga. Ora, Jurupari é deus único e não divide com nenhum outro deus suas funções: é, ao mesmo tempo, o deus doador, o protetor do segredo e o agente da punição aos transgressores. O próprio significado do nome de Jurupari parece apontar para esse acúmulo de funções. Diz Câmara Cascudo:

> Batista Caetano de Almeida Nogueira ensina que vem de *y-ur-upãri,* o que nos vem à rede, o pesadelo, o mau sonho. Teodoro Sampaio afirma ser apenas *iuru-pari,* boca fechada, uma alusão ao silêncio do ritual empregado. Couto de Magalhães diz significar tirar da boca ou mão sobre a boca, *jurupoari.* Coudreau lembra a versão do *jurupará-i,* saído da boca do rio. Para Stradelli era simplesmente *iuru,* boca, e *pari,* a grade de talas com que se fecham as saídas dos igarapés para obstar a fuga dos peixes. Traduz bem a necessidade de segredo, punido a morte em caso de traição. (CASCUDO, 2002, p. 88)

Embora a crença de que Jurupari "visita os homens em pleno sonho e causa aflições tanto maiores, quanto trazendo-lhes imagens de perigos horríveis, os impede de gritar, isto é, tirar-lhes a faculdade da voz" (CASCUDO, 2002, p. 94) não pareça, segundo o folclorista, ser manifestação espontânea do indígena, mas superstição elaborada a partir do contato com a cultura ibérica e africana, não se pode esquecer que havia, sim, um temor reverente pelos segredos do deus e até um terror diante do perigo de cair-lhe em desgraça. De qualquer modo, sua associação com o medo e o pesadelo acabou por lhe fortalecer a identidade demoníaca com os súcubos e íncubos. Sob as ordens de Jurupari estavam, aliás, certos animais que só andavam à noite, "soltando gritos horríveis" e assustando os homens. Esses animais serviam

aos súcubos e íncubos como homens e mulheres, em suas cópulas demoníacas. Era pelo menos assim que o cronista Ivo D'evreux (apud CASCUDO, 2002, p. 74) interpretava as expressões *Kugnam Jeropary* e *Aua Jeropary*: respectivamente, "mulher do Diabo" e "homem do Diabo". Os termos eram, contudo, aplicados especialmente a um pássaro encantado e de canto gemente, o urutau, ou mãe-da-lua, parte do repertório mítico dos indígenas brasileiros, bem como de seu bestiário sagrado. Os indígenas não o viam como animal "demoníaco", mas apenas contavam-lhe o mito que explicava etimologicamente seu canto triste e lúgubre e sua vida noturna. O europeu é que, por seus aspectos noturnos e lunares, concertou-o com o Diabo – senhor da noite nas crenças do colonizador –, ao creditar ao autóctone o temor diante dos seres e eventos noturnos, bem como uma "superstição" idólatra por seus habitantes. Era, em verdade, o próprio medo do europeu diante do demoníaco desconhecido que o levava a criar e fortalecer as superstições:

> É basicamente na relação com o sobrenatural que o homem da colônia paga tributo ao diabo e confirma seu caráter de humanidade diabólica. Assaltados por ilusões fantásticas, os pobres índios — diz Thevet — vivem aterrorizados, temendo o escuro e levando consigo um fogo quando saem à noite. As ilusões não podem ser explicadas pelo raciocínio, pois os índios são destituídos da verdadeira razão: explicam-se pela incansável perseguição que move o Maligno contra aqueles que não conhecem Deus. Induzidos ao erro pelo Maligno, incapazes de discernimento por serem privados de razão, os indígenas atolam-se mais e mais no engano da idolatria: adoram o Diabo através de seus ministros, os pajés. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 70)

Se Jurupari é o Diabo, então o pajé é um bruxo: "Todos creem que os Pajés falam comumente com o Diabo, a viva-voz, ou sob a forma de corujas e morcegos" (CASCUDO, 2002, p. 70). Se a bruxaria, na Europa, se acusava pelas práticas alquímicas, o curandeirismo e a magia, era certo que um xamã só poderia ser um feiticeiro: "Na luta da catequese os jesuítas se convenceram de que a argúcia dos Pajés e seus conhecimentos médicos, meteorológicos e topográficos, deviam vir do Demônio, padroeiro dos irreligiosos. O indígena não tinha oração nem tributo pessoal para a divindade. Tudo se fazia coletivamente e sob a direção do Pajé decrépito" (CASCUDO, 2002, p. 71-72).

Deveria impressionar, igualmente, a complexidade do ritual, que envolvia música, dança e, muitas vezes, orgias regidas por beberagens: "O culto era vasto e complexo. Devia sofrer modificações locais de religiões anteriores. Conservado em relativo estado de pureza por algumas tribos, estava em maioria de todas suas cerimônias, alguns detalhes do ritual, instrumentos, as danças sagradas" (CASCUDO, 2002, p. 75). São esses ritos aos quais hoje assistimos em documentários sobre nações indígenas amazônicas, como as confinadas ao

Parque do Xingu, e que agora nos parecem tão inócuos e até inspiradores. Guardam, porém, muito do que o primeiro europeu deve ter encontrado quando pisou terra americana, pois "certos aspectos do culto de Jurupari vêm passando os séculos sem alteração" (CASCUDO, 2002, p. 75). São características mais ou menos universais desse culto:

> a) Iniciação masculina. b) Exclusão de mulheres e crianças das festas sagradas, iniciatórias e, nalgumas partes, fúnebres. c) Festas para mulheres e crianças. d) Flagelação com finalidades disciplinares e rituais. Naturalmente houve deturpação para fins orgiásticos. e) Instituição dos dabucuris, festas de cordialidade entre tribos ou famílis e que, em certas ocasiões, podiam ser assistidas e participadas por mulheres. [...] f) O sigilo completo sobre os assuntos da iniciação. (CASCUDO, 2002, p. 82-83)

Jurupari é um deus musical, um "deus dos sons", e os instrumentos do culto são sagrados e tabus, só podendo ser tocados por adultos do sexo masculino já iniciados. Às mulheres e aos meninos não iniciados não é dado sequer ouvir o som dos instrumentos: "A mulher que lhes escutar o som está condenada à morte pelo veneno, sendo homem não iniciado, morrerá a golpes de tacapes, cuidaru e bordunas" (CASCUDO, 2002, p. 80). Por isso, assim que os primeiros homens aparecem com as máscaras de Jurupari, as mulheres e as crianças fogem aterrorizadas e ficam reclusas nas cabanas durante toda a cerimônia, na qual os adolescentes se tornarão adultos, após a passagem por ritos e provas iniciáticas: "Essa instituição do segredo do esoterismo tribal, foi a essência do rito e as cerimônias da iniciação, açoites e ameaças visavam colocar o neófito a par de sua responsabilidade, consagrando-o como um dos herdeiros da tradição secular" (CASCUDO, 2002, p. 87).

Egon Schaden (1959, p. 157) defende que hoje, a principal função dos ritos de Jurupari é a de manter a supremacia masculina na cultura:

> A finalidade das festas em que se tocam flautas sagradas e em que se representam os espíritos de heróis ou antepassados costuma ser caracterizada, com toda razão, como sendo a de assustar ou aterrorizar as mulheres. [...] Nem por isso se pode, entretanto, dizer, como às vezes acontece, que toda a cerimônia se reduza a fraude e mistificação. Além do cunho político, que é indiscutível, essas festas não deixam de ter caráter profundamente religioso. Os índios que representam os heróis têm a convicção de identificar-se com eles e quando fazem soar os instrumentos sagrados creem tratar-se realmente da voz dos espíritos. (SCHADEN, 1959, p. 163)

Câmara Cascudo (2002, p. 69) nota que "há uns cinqüenta anos Jurupari emergiu do silêncio e retomou seu lugar na primeira fila dos temas ameríndios". Redescoberto pela antropologia contemporânea e alforriado de seu estigma demoníaco, torna-se, então, também matéria para a literatura brasileira indigenista, quando o mito e o rito do deus indígena são

ficcionalizados por Darcy Ribeiro em suas narrativas amazônicas: tanto *Maíra* quanto *Utopia selvagem* trazem um capítulo intitulado "Jurupari".

Em *Maíra*, o capítulo insere-se na primeira parte ("Antífona") e integra aqueles seis capítulos que descrevem os ritos mairuns. É o penúltimo, que antecede o sepultamento derradeiro de Anacã, por isso, constitui o clímax do processo ritualístico, "o melhor da festa", nas palavras do narrador, que diz: "O cerimonial vai chegando ao máximo para alcançar o término. Nos próximos dias ninguém se ocupará senão dele. Todas as danças reaprendidas, todas as lutas retreinadas, foram dançadas e lutadas, nos últimos dias. Por horas e horas dançamos orgulhosamente pintados e adornados" (RIBEIRO, 2001, p. 99). A festa do Jurupari é, pois, definida como o ápice do cerimonial religioso mairum e o prefixo *re-* para as danças e lutas indica a reiteração tradicional do ritual instituído no *illo tempore* pelos deuses.

Mas existe um segundo mito referente a Jurupari, além do filho do Sol e, em sua obra de ficção, Darcy Ribeiro parece reunir os dois registros míticos sobre as flautas sagradas dos índios amazônicos: a do mito supracitado, do filho do Sol que vem ao mundo civilizar os povos; e a dos jacuís, homens-flautas que habitavam o fundo das águas, como o mito Kamaiurá recontado pelos irmãos Villas Boas (1986, p. 101-109) em sua coletânea sobre as narrativas do Xingu. Jacuí significa "espírito" e é um termo usado para designar os homens-peixes tocadores de flautas, bem como, metonimicamente, os instrumentos que eles tocam. Segundo o mito Kamaiurá, o herói Ianamá apanhou os jacuís numa rede e levou-os para a aldeia, onde seu avô, Mavutsinim, recomendou que as guardasse e substituísse por flautas de madeira, confeccionadas por ele mesmo, para distrair quem as quisesse roubar, como o Sol, que tenta roubar as flautas, mas é impedido pela esperteza do herói. Inicialmente, as flautas eram tocadas apenas pelas mulheres, até que um dia os homens assustam-nas com o barulho do zunidor, instrumento musical cujo som representa o urro do jaguar, e tomam para si as flautas sagradas. Desse dia em diante, as Iamuricumá, mulheres que dominavam as flautas, são afastadas da presença dos instrumentos e posteriormente afastam-se da tribo e tornam-se as itinerantes "mulheres sem o seio direito", as populares amazonas. Note-se como os sentidos do termo "jurupari" parecem sugeridos também nesse mito: o segredo, o cesto de apanhar peixes, o terror.

É principalmente este mito amazônico que o rito dos mairuns parece ecoar:

> Assim por todo um dia e noite o mundo rolou girando e esta manhã continuava a girar rodando em rodopio até que soou na aldeia o assobio fii... da flauta-vivente, estremecendo a todos; e retumbou a seguir, de repente, o berro do fim do mundo: umm... Que será? E aí vem de novo o urro aterrador; umm... Que será? Vai o mundo se acabar? Fii... umm... Aí vem mais perto, o

> assobio e o esturro. A flauta zunindo e a fera zurrando, juntos, sem parar. Voz de peixe? Sim, são os anhangás. É jacuí, a flauta dos juruparis. Aí vêm eles, os horrendos. Vêm na festa girar? Não! (RIBEIRO, 2001, p. 100)

O texto associa o rito celebrado pelos mairuns ao deus Jurupari, identificando os jacuís aos espíritos com o nome do deus. A identidade metonímica entre o povo das águas e o instrumento que eles tocam aparece no termo "flauta-vivente". Os juruparis são sugeridos pela "voz de peixe" e chamados de anhangás, ou seja, espectros. Identificam-se, também, dois sons diferentes representados por onomatopeias que acompanham os movimentos ritualísticos: "fii...", a "flauta zunindo"; e "umm...", a "fera zurrando", o som do zunidor que imita o esturro da onça e que espantou as mulheres para o interior das casas e permitiu a posse das flautas pela metade masculina da tribo. Sua chegada põe a aldeia em pânico,

> põe todo mundo a correr, a cair, a levantar e a tropeçar, estonteados, de um lado para o outro. Aí vêm eles, os horrendos! E vêm uivando como sirenas uiáras. Vêm do fundo das águas, do mundo de baixo. São os aquáticos juruparis, mais antigos que os homens. Anteriores a Maíra-Poxĩ. Quem sabe desde quando eles existem? É o povo do fundo, a gente Jurupari de Maíra-Monan. (RIBEIRO, 2001, p. 100)

Conforme o mito de Maíra e Micura mantido pelos mairuns, os juruparis, seres relacionados ao elemento primordial da água, são os "prediletos" de Mairahú, o Caos inicial (RIBEIRO, 2001, p. 133), o que os relaciona às forças demoníacas iniciais. Lembremos que "Maíra-Monan" é o deus morto pela ação civilizadora de Maíra, nome que o Velho Ambir ganha depois de ser vencido por Maíra-Micura. Mairahú criou os juruparis antes da humanidade, como ocorre com os anjos e demônios judaico-cristãos. Como estes últimos, também parecem constituir um estágio intermediário e imperfeito entre o divino e o humano. Se o demônio, conforme vimos em mito relatado no capítulo anterior, é um espírito ao qual Deus não conseguiu dar a forma humana perfeita e acabada, os juruparis e curupiras são igualmente criaturas pré-humanas, na mitologia mairum:

> *São gentes incompletas.* A um falta uma perna, outro tem os pés voltados para trás. Esse tem um olho só, aquele tem olhos fora do lugar. Sua ocupação é comer a alma dos que se perdem à noite na mata. São agourentos, perigosos, traiçoeiros.
> *Só depois [...] o Velho aprendeu a criar gente de verdade*, gente inteira. (RIBEIRO, 2001, p. 133, grifos nossos)

Os juruparis são os "homens-bagres" (RIBEIRO, 2001, p. 102), monstros biformes, "meio peixes da cintura para cima e meio gente da cintura para baixo" (RIBEIRO, 2001, p.

133); como aquela incômoda sereia de Magritte, tem a razão humana nas partes baixas, ligadas à matéria e à bestialidade, e a parte animal dá contornos ao hemisfério superior, sede do espírito e do elemento racional. Tudo, nessa criatura, parece fora do lugar, com os polos opostos se cruzando e interpenetrando. São eles os primeiros adversários de Maíra e Micura, na luta civilizadora contra o Caos:

> A guerra dos mundos começou quando Maíra disse a Micura que era preciso enfrentar o povo Jurupari, os prediletos de Mairahú, o Deus- Pai. Era mesmo preciso porque, só à força, se podia tomar deles a noite para descansar e a flauta-vivente, jacuí, para dançar, que Micura queria muito. Aproveitariam a ocasião para trazer também a mandioca e outros mantimentos que só os juruparis tinham. (RIBEIRO, 2002, p. 191)

Jurupari, aqui identificado a um povo, é o dono dos objetos civilizadores, mas também o demônio que precisa ser vencido pelos heróis culturais. Por outro lado, sua ação demoníaca "maligna" aparece, aqui, apenas na função ritualística de afastar mulheres e crianças do espaço de iniciação e confirmação do poder masculino. A relação do rito com os costumes do deus Jurupari denuncia-se principalmente pelo seu caráter iniciatório e mantenedor do poder masculino:

> Os homens entram rapidamente no baíto. As mulheres, espavoridas, fogem e caem, gritando, arrebanhando os filhos para se esconder com eles dentro das casas, de olhos bem fechados. Em cada casa o medo se apossa de todos. As mulheres e crianças acocoradas, de costas para a parede, de caras voltadas para o centro da casa, de olhos fechados. Aterradas. As mães agarradas aos filhos, os filhos atracados a elas, mudos de espanto. O assalto dos juruparis é a mais terrível das ameaças. A mulher que olhar um anhangá será estuprada até morrer, dilacerada por seus enormes membros de pau.
> As crianças virarão anhangás. (RIBEIRO, 2001, p. 100-101)

Verifica-se, portanto, no ritual, a fusão dos dois mitos, a das flautas-viventes, dos demônios aquáticos vencidos por Maíra-Micura, mas também a do deus civilizador e iniciador, aquele que protege o semipatriarcado dos mairuns, por meio da música e da dança. Os "demônios" cercam as ocas, fazendo muito barulho, único indicativo de sua presença, pois as mulheres e as crianças não podem vê-los:

> O pavor cresce em cada casa. Cada mulher se agarra mais aos filhos, fecha mais fortemente os olhos, pensando é agora! é aqui! Não, passaram adiante. Mas aí vêm os outros, pelo lado de trás: é aqui! é agora! Afinal, irrompem em duas casas simultaneamente, arrombando as paredes e entrando pelos buracos, nas malocas das antas e dos pacus. [...] As mães, com a cara enterrada no chão para não ver, defendem como podem os filhos menores que esgoelam de pavor. As moças, excitadas, choram, gritam, mijam e esperneiam de horror,

> debruçadas para o chão, fechando os olhos com as pálpebras e as mãos. (RIBEIRO, 2001, p. 102)

Sons e cheiros. Jurupari é o invisível e só tem sua presença pressentida, como ocorre na maior parte das manifestações demoníacas, por meio de outros sentidos, que não a visão:

> Os anhangás enchem a casa com sua presença horrenda, o cheiro fétido de barro podre do fundo do rio e o farfalhar sinistro da vestimenta palhosa. Arrancam das mães, cegadas pela vontade de não ver, os filhos mais crescidos e os arrastam para fora. De cada casa tomam um ou dois jovens, agarrados por três ou quatro anhangás, farfalhando suas palhas e zunindo e zunindo o zunidor solar. (RIBEIRO, 2001, p. 102)

O "zunidor solar" é índice da fusão do deus Jurupari com os "demônios" juruparis: instrumento musical representante da força solar de Maíra, mas também de Jurupari, é utilizado para aterrorizar, nas mãos dos monstros juruparis que invadem a aldeia. A presença invisível é ainda percebida na ação de rapto das crianças:

> Os meninos arrebanhados são levados embora, esperneando e gritando, para a beira do rio. Lá são jogados no meio de um círculo de anhangás que dançam, de mãos dadas, girando e girando, zunindo e zunindo, mas castigando duramente cada rapazinho que abre os olhos para vê-los ou procura escapar. [...] Nas casas, as mulheres aguardam intranqüilas. Persistem ainda o susto e o medo do estupro. As crianças, nervosas, choramingam perguntando pelos irmãos roubados. Cadê Petin? Cadê Xitã? Cadê Uri? Cadê Oti? Cadê Pai? Acabam dormindo desconsoladas (RIBEIRO, 2001, p. 102-103).

Apenas os meninos maiores são levados, aqueles já prontos para serem iniciados nos segredos da divindade e realizar a passagem ao mundo adulto da parte masculina que lidera a aldeia. Sequestrados pelos emissários enviados pelo deus Jurupari, são conduzidos ao lugar da iniciação. Então, a presença demoníaca revela sua face benigna:

> Quando os arrebanhados estão todos ali no meio do círculo movente dos homens-bagres, param de repente a dança e a zoada dos zunidores, provocando um silêncio palpável. Entram, então, dois anhangás no círculo, agarram um menino e o levam, esperneante, até diante de um mascarado que está de pé, esperando. Quando o rapazinho chega bem junto, o anhangá que espera começa a gritar-lhe: abra os olhos: abra! Enquanto isso vai tirando da cara o barro azulado e dizendo: veja bem, idiota. Sou eu, seu tio Náru. Não há anhangá. Acabaram os juruparis. Quem existe, agora, somos nós, os homens verdadeiros: Avaetés. (RIBEIRO, 2001, p. 102)

O horror perpetrado pela ação dos juruparis demoníacos arrefece diante da revelação. O Mal de Jurupari, na verdade, era um disfarce para levar o menino à presença do deus e torná-lo, também, partícipe do mundo sagrado:

> O medo e o susto, naquele rapaz e nos outros, se vão esvaindo, transformados em perplexidade. O círculo dos anhangás se desfaz e cada homem se deixa identificar, tirando as armações trançadas e cobertas de barro, em forma de cabeças de bagre e desfazendo-se da saia de palhas. Os meninos olham meio assombrados. Um, mais animoso, toma o zunidor, vê que é uma paleta de madeira em forma de peixe, preso por uma corda, e o gira ao redor da cabeça, fazendo-o troar:
> – Eu sou jurupari – grita, explodindo de alegria. (RIBEIRO, 2001, p. 102)

A natureza civilizadora dos demônios juruparis é reproduzida pela sequência de normas ensinadas às crianças iniciantes. Se o deus se fez demônio, era apenas para dividir o mundo em permitido e proibido, em sagrado e profano, em mundos de homens e mundo de mulheres:

> Quando todos os rapazinhos se tranqüilizam, Náru chama a atenção para ele. Pede que se sentem ali ao redor, na areia da praia, e explica calmamente.
> — Vejam bem, aprendam isso: agora vocês também são gente: homenzinhos. A partir de hoje todos irão morar conosco na casa-dos-homens. Vão aprender a atirar bem com flechas e com arpões. Vãmõs ensinar vocês a caçar e a pescar. Atentem bem, de agora em diante nenhum de vocês irá mais às casas das mulheres. Só se tiverem muita fome e quiserem comer alguma coisa durante o dia, ou no futuro, já homens, quando casarem. Mesmo assim, só irão à noite para ver suas mulheres. Fora disso, solteiros ou separados, vocês viverão conosco na nossa casa que é o baíto. Ali não entra mulher, não entra criança. Só nós, os homens de verdade: Avaetés! (RIBEIRO, 2001, p. 103)

O terror termina em feliz comemoração, com os meninos devolvidos à tribo, mas agora com novo *status*, compartilhando com o deus o lugar privilegiado nessa cultura:

> A madrugada devolve a alegria. A primeira luz do sol começa, no pátio, cantado pelos homens, o coro da dança Avaeté, e todos correm para ver. Lá estão, sentados, os rapazinhos roubados, em meio-círculo, ao redor da cova de Anacã. [...] Cada mãe, cada irmã, olha com carinho e saudades o filho e o irmãozinho que, orgulhoso, mal as vê: mulheres! [...] Mantendo sempre essa disposição, dançamos todos até o anoitecer, quando nos sentamos no baíto para a grande comedoria. (RIBEIRO, 2001, p. 103).

É o sol de Maíra que brilha novamente na aldeia, o que o associa ao deus indígena Jurupari. Fundindo, pois, os dois mitos para dar vida à mitologia e ao cerimonial mairum,

Darcy Ribeiro torna ainda mais ambígua a imagem desse deus-demônio: ao mesmo tempo o senhor dos terrores e o presidente da festa e do riso mairum.

Em *Utopia selvagem*, vê-se o contraste entre o deus indígena e o cristão, justamente pela indignação que uma divindade desprovida da ambiguidade original provoca no intelecto e no sentimento do crente. A monja Uxa afirma, em dado momento, que "o mistério maior desse mundo é o milagre não se dar. É Deus permanecer indiferente" (RIBEIRO, 1982, p. 121).Todo o enigma do universo reside, portanto, na existência do Mal e de um deus que, tornado absolutamente Bem, não pode mais admiti-lo e explicá-lo.

Pitum, por sua vez, quando Uxa proclama sua missão de catequizar os Galibis, retoma o discurso colonizador sobre o inferno da terra brasílica: "Há lá alguém que acredite que Deus deixou estes Galibis aqui apartados da Cristandade só para agradar vocês duas? Bobagem. Este mundo aqui Ele deu foi pro Diabo. O sacerdote verdadeiro de Deus aqui na Galibia é Cunhãmbebe, o pajé; não é você nem é Tivi" (RIBEIRO, 1982, p. 122). Note-se, porém, que ele apenas o faz para legitimar a diferença e defender que o indígena já dispõe de seu sacerdote e este sacerdote goza do mesmo *status* do pastor cristão, também ele é um "verdadeiro sacerdote de Deus".

Cunhãmbebe "é o cuidador das flautas e das máscaras que elas nunca jamais viram. É o servidor do Demônio que mantém a indiada cativa, afundada nas trevas. É, acima de tudo, o concorrente e o competidor poderoso, armado de poderes que elas não negam" (RIBEIRO, 1982, p. 123). É ele quem preside o rito de Jurupari e, por isso, "é visto como o diabo pelas monjas, representando este pajé o perigo, o reino da desordem que deve ser eliminado pela evangelização da tribo" (ALMEIDA, 2008, p. 166). Assim descreve-o, o narrador, assumindo a perspectiva das monjas:

> Contra o poder de Deus, a única potência eficiente neste mundo Galibi é este demônio do Jurupari e seu reitor, Cunhãmbebe. Aquelas flautas e aquelas máscaras não são representações dele, são o próprio Jurupari nelas contido, vivo, atuante. Pajé mesmo, como qualquer sacerdote, é um mero oficiante. Um oficiante especial, é verdade, demoníaco, por sua sabedoria herética de pastor negro desta indiada inocente. Ele é o Herege no meio dos Pagãos. Nem pecar peca porque sendo, como é, o Anjo Negro, irmão de Lúcifer, cumpre sina que lhe foi dada pela Santidade. A missão das monjas, elas bem sabem, é salvar esta indiada que ele mantém atolada na perdição. (RIBEIRO, 1982, p. 124)

Cunhãmbebe recebe as qualidades do próprio Diabo, nomeado de "Anjo Negro" e "irmão de Lúcifer", aparentando-se com a própria divindade, tornando-se mesmo Jurupari, "vivo, atuante". Sua missão, aliás, embora associada aos planos do inimigo do deus cristão, é admitida como divina, conferida a ele "pela Santidade", recordando o antigo papel mítico do

Diabo como colaborador do deus ocidental. Essa natureza sinistra de Cunhãmbebe é fortalecida pelo nome que o autor deu ao xamã dos Galibis: ele é homônimo do famoso chefe dos tamoios, aliado dos franceses na luta contra os portugueses pelo domínio do Rio de Janeiro. Tamoios e franceses perderam a guerra contra os portugueses, que exaltaram seus heróis e demonizaram os dos inimigos. Ao batizar sua personagem com o nome do ancestral tupinambá, Darcy Ribeiro reabilita a imagem do chefe tamoio, passada, antes, à história como a de um traidor das terras brasileiras, por seu apoio aos franceses.

Como guardião de Jurupari, a divindade de face dupla, o Cunhãmbebe dos Galibis é antes temido que respeitado, encarnando, o sacerdote, a ambiguidade do deus que representa, cuja ordem instituída é obra de seu heroísmo cultural, mas também de sua força maligna de mantê-la pela ação mágica do pajé, como o exemplo citado pelo narrador, quando Cunhãmbebe, para punir a esposa adúltera, grudou-a ao amante, na hora do coito, depois de cuspir nas mãos e acariciá-la na barriga:

> A dona, querendo se livrar, forçava, esticando o pau do pobre que urrava de dor. Ele, para sair dela, foi dando voltas até fazer do pau um parafuso. Berrava desesperado.
> O pajé deixou os dois lá sofrendo e chorando aquele dia e o outro. Só consentiu em socorrer quando a sogra veio e trouxe pra ele a filha mais nova.
> — Aquela fornicadora, não quero mais.
> Com o cuspe que os pregou, os despregou. (RIBEIRO, 1982, p. 123)

É o medo, igualmente, que parece levar as monjas a compartilhar com outras mulheres, da fuga diante das máscaras, na cerimônia de Jurupari, de modo que não ficam absolutamente livres de participação no ritual pagão:

> É nas festas de Jurupari que Cunhãmbebe atua mais. Comanda tudo quando os mascarados saem do pátio e arrodeiam a aldeia apavorando o mulherio com o ronco das flautas sagradas. As monjas, bem avisadas e devidamente assombradas, se escondem com as crianças e as mulheres. Tapam os ouvidos com as mãos e metem os olhos nas coxas para todo mundo cansar de ver que elas só desejam é não ver nem ouvir coisa nenhuma daquelas abominações.
> Sabem bem qual é o castigo para qualquer mulher surpreendida vendo, olhando, curioseando a presença de Jurupari: é ser morta, currada por todos os homens. (RIBEIRO, 1982, p. 123-124)

Em sua atividade catequista – e imitando o teatro de Anchieta – as monjas, ao contrário, vão procurar separar as duas essências divinas em personagens distintas, conforme o prega sua doutrina cristã: "As duas encenam solenes Atos pios em que *Deus e o Diabo lutam porfiados*. O Diabo, coitado, sai das profundezas de suas locas, todo disfarçado, só para ser desmascarado e vaiado. Deus surge sempre menino luminoso, belo, belo, todo ornado de

penas amarelas de japu" (RIBEIRO, 1982, p. 126, grifo nosso). O panteão divino é dividido pelas monjas em Bem e Mal, conceitos que, para os Galibis, parecem indistintos em sua religião e cultura. No final desse capítulo de apresentação de Cunhãmbebe, o próprio narrador, com sua habitual intromissão na matéria narrada, levanta indagações sobre a atividade catequista:

> Só é de perguntar se será caridoso da parte destas monjas tirar os Galibis da Inocência, para lhes dar a palavra de Deus. Pensando que dão de graça a Salvação, elas não estariam cobrando um preço terrível? Não estariam abrindo pra esses pobres índios as portas do Inferno?
> Enquanto foram Pagãos, ignorantes do Verbo Revelado, sendo inscientes eles eram inocentes e, assim, incapazes de culpa e de pecado. Depois de catequizados, não. Ao receberem a Boa Nova e, com ela, o Saber e a Malícia, passam a ter méritos e culpas pelas virtudes e maldades que cometam. A Redenção para eles será a Perdição. No estado natural do paganismo eles não podiam ser nem Infiéis, nem Hereges, nem Apóstatas, porque Pagão não tem competência para tanto. Convertidos, estão fodidos. (RIBEIRO, 1982, p. 130-131)

A lógica do narrador – ela também irônica e ambígua, ou seja, fusionista – parece assentar no problema da visão dualista ocidental: o que Adão e Eva aprenderam comendo do fruto proibido, foi a divisão binária do mundo: conheceram o Bem e o Mal, descobriram-se Um ao Outro e se apartaram de Deus conduzidos pelo Diabo. Ressalta, aqui, o sentido etimológico e original da palavra "Inocência", grafada, no entrecho, com maiúscula: a qualidade daquilo que é "desprovido do Mal", sem maldade, *in-nocentia*. Uma vez conhecido o Mal, repartido o mundo em dois lados, a fluidez da vida reverte para o obstáculo, a encruzilhada, a crise (do grego *krysis*, "escolha"), o arbítrio e, consequentemente, a culpa.

Na corrente oposta à ação das monjas sobre os Galibis parece andar o tenente Pitum: "Sendo iniciado nos ritos da nova tribo, Orelhão acostuma-se ao gosto dos índios, entre eles, os vícios do paricá e da caapinagem, que para as monjas são coisas demoníacas" (ALMEIDA, 2008, p. 167). O paricá, ou angico, fornece o pó para o fumo do pajé, na evocação de Jurupari,e o caapi, ou cipó-jagube, é planta utilizada pelas tribos amazônicas na produção do *ayahuasca* (ou santo-daime), bebida consumida em meditações e rituais indígenas e que preside também a orgia que conclui a narrativa de *Utopia selvagem*, no capítulo "Caapinagem": "A Caapinagem começa pela festança mansa da comilança de comida moqueada e da bebeção de cauim de caju e caxiri de tudo que há. Avança pela festa desvairada da cafungação de paricá" (RIBEIRO, 1982, p. 192). Regada, assim, com ervas e bebidas embriagantes, a festa é o momento de retirar o espírito racional que reparte o mundo em sujeito e objeto, entre Eu e Outro, entre Bem e Mal:

> A aldeia gira louca. Louca gira que gira.
> É a máquina de festas que vira e que roda. Aí vem a festança maior. A Festa Brava do Caapi.
> É a Caapinagem que vira, revira. (RIBEIRO, 1982, p. 191)

Os verbos empregados pelo narrador, para descrever a festa maior dos Galibis, como aqueles empregados para descrever a festa maior dos mairuns – "gira", "vira", "roda" – expressam movimentos circulares, a direção do tempo mítico, que mistura passado, presente e futuro, e a completude e indivisibilidade do Uno. Na festa, índios e brancos se confundirão, e as próprias monjas se entregarão à força conciliadora de Jurupari. Se, a princípio, elas correm e se escondem, procurada por Calibã, Tivi vai se entregar à orgia:

> Enquanto isto tira fora o seio direito e espreme para esguichai leite na cara de Calibã.
> De repente, se alumbra toda e aí se vê e se aceita. Entra na dança alucinada e nela se desfaz gritando, se desvestindo. Já nua, nuela em pêlo, mas agarrada ainda no rosário enrolado ao redor do pescoço, conclama:
> – Sururucatu, Sururucatu — e ainda não tinha sururucado. (RIBEIRO, 1982, p. 193)

As alucinações sofridas durante a orgia confundem, igualmente, imagens cristãs e pagãs. Se, de um lado aparecem Jurupari e os espíritos da selva e anhangás, de outro, figuras do imaginário cristão ocorrem, por exemplo, na perseguição homoerórica entre Pitum e Axĩ:

> Orelhão foge desarvorado com o Dragão da Rua Larga atrás, clamando:
> – Espera aí, bem. Espera aí, meu bem.
> Virando pra trás ele vê, então, que o dragão é o doce Axĩ. Orelhão enraivece e, puto, explode Axĩ e se transforma numa metralhadora ardente, gritando pela boca do cano.
> – Meia volta, volver!
> [...]
> Salva-se quando se encarna num resplandecente cavalo voador, unicórnio, escoiceante, dançando de asas abertas sobre suas duas patas de ferragens reluzentes; a larga crina de náilon balançando; a boca de dentes de ouro rebrilhando, gargalhando:
> – Sou a besta do Apocalipse! (RIBEIRO, 1982, p. 195-196)

Além das referências ao bestiário cristão, na presença do dragão e do unicórnio, e da apropriação iconográfica da besta do Apocalipse, o caapi é nomeado, adiante, de "Sumo Pontífice" (RIBEIRO, 1982, p. 197), adquirindo o mesmo estatuto religioso e político do chefe cristão. A lamentação de Uxa assemelha-se, então, à fala do profeta Xisto, em sua enumeração sincrética de registros das duas religiões, a cristã e a pagã:

– Ó Deus de pedra, sentado no trono de arco-íris.
– Ó vinte e quatro anciãos brancos de cuca dourada.
– Ó relâmpagos! Ó vozes! Ó trovões!
– Ó sete candelabros de fogo.
– O quatro mil viventes de mil olhos videntes.
– Ó leão. Ó touro. Ó homem prenhador. Ó águia voadora.
– O santos das seis asas de mil olhos.
– Ó Santo Deus Todo-Poderoso.
– Õ Deus da Glória. Ó Deus da Honra. Ó Deus do Poder.
– Por que nos criastes, Senhor? Por quê? Por quê?
– Por que nos castigas, Senhor? Por quê? Por quê? (RIBEIRO, 1982, p. 198)

Ao lado de termos evocativos ao deus cristão e de imagens bíblicas, são postos anciãos e um "Deus de pedra", que, além de recordar um ídolo pagão, assenta num "trono de arco-íris", o mítico emblema do deus meso-americano Quetzalcoatl, além de ser o símbolo cristão da união dos opostos, da aliança entre céu e terra, entre deus e os homens. Quetzalcoatl, deus da serpente emplumada, também tem "natureza complexa, ao mesmo tempo o céu e a terra, a luz e as trevas, a vida e a morte" (RONECKER, 1997, p. 334), e simboliza a fertilidade das águas, cuja presença é registrada dois versos adiante, quando relâmpagos, vozes e trovões servem igualmente para lembrar Javé e as divindades naturais indígenas. Repare-se, nesse sentido, como os quatro evangelistas não são citados pelos nomes próprios, mas por seus representantes simbólicos e totêmicos: a águia, o touro, o leão e o homem. Poderíamos afirmar que recebem suas máscaras animais, como quer o deus Jurupari de seus convivas, na festa que ele preside: "Jurupari desce outra vez no seu altar. Vem ao mundo cafungar, caapingar. Lá está ele, na Casa dos Homens, chumbado. Encarnado nas máscaras viventes dos Santos Bichos, Jurupari sopra ao mesmo tempo as Vinte e Uma flautas sagradas" (RIBEIRO, 1982, p. 198).

Com este desfecho, a "utopia selvagem" anuncia-se como uma restituição do Mal à essência divina, por meio da imagem ambígua e unificadora de Jurupari. Retornado ao seio de Deus, cumpre-se, em terras pagãs, a conclusão da utopia cristã: finalmente o Diabo está salvo.

### 5.9 Juca, o vilão civilizador

A presença do vilão *stricto sensu*, em uma narrativa moderna, é raramente identificada. Como personagem que encarna, gratuitamente, *todo* o agenciamento do Mal na narrativa, o vilão costuma assumir a caracterização de uma personagem caricata ou *plana*, na terminologia de E. M. Forster, construída "em torno de uma única ideia ou qualidade" (FORSTER apud REIS e LOPES, 1988, p. 218), neste caso, uma figuração humana das forças de oposição heroica ou caotização. No romance moderno, como vimos com Meletínski

(2002), a luta entre as forças de Ordem e Caos conflui para o interior das personagens, "e a personagem assim constituída revela-se-nos propriamente como um espaço, fruto da rede de relações recíprocas estabelecidas entre seus vários componentes, em contraposição ao movimento implicativo-transitivo, em que uma ação necessariamente sucede outra, característico da personagem proppiana" (SEGOLIN, 1978, p. 51). Em outras palavras, a personagem moderna é ambígua e problemática e dificilmente apresenta caracterização linear ou representa um modelo axiológico unilateral. Se é, pois, difícil falar em heroísmo pleno, para a narrativa moderna, que prefere as manifestações anti-heroicas (SEGOLIN, 1978, p. 44-45), é igualmente difícil encontrar a vilania plena, dada a combinação bipolar de herói e Oponente – Cosmo e Caos –, em todo conflito dramático.

Darcy Ribeiro também prefere a ambiguidade de caracteres, para dar conta da complexidade das relações entre Eu e Outro no âmbito das culturas. Apesar disso, como o autor parece buscar, em *Maíra*, um relato que explore todas as nuances do conflito entre Ordem e Caos, Bem e Mal, o Mesmo e o Alheio, um tipo de vilão, como categoria mítico-literária do Mal, também é convocado para a narrativa. Trata-se do mestiço Juca. O comerciante, biologicamente de origem branca e mairuna, é personagem secundária, na trama; nem por isso, um olhar sobre sua participação na história seria dispensável para avaliar a simbólica do Mal orquestrada em *Maíra*.

Juca é apresentado pelo narrador, inicialmente, como um vilão caricato, mostrando como o patrão trata mal os funcionários: "Vamos embora, Boca, filho duma puta. E você, Manelão, anda ligeiro também, seu palerma. Não pago empregado para folgar nas minhas costas, não. Esquento vocês com tiro de revólver na bunda, seus vagabundos" (RIBEIRO, 2001, p. 49). A relação de crueza gratuita parece ficar ainda mais evidente no capítulo "Quinzim", em que Juca nega-se continuamente a atender às demandas do empregado. Segundo o próprio Quinzim, o empregado "toda a vida" trabalhou para Juca (RIBEIRO, 2001, p. 117), o que não amolece o coração do patrão; antes parece endurecê-lo com o sentimento de posse que o tempo costuma conferir a algumas relações patronais:

> – O senhor sabe, eu ando mal, a mulher e os meninos estão quase pelados [...]. Agora, siô Juca, o que eu peço pro senhor, o que eu peço mesmo é que o senhor me leve de volta lá pra casa e que lá me dê um ajutório. O que o senhor quiser.
> – Não dou nada, não – trovejou Juca. (RIBEIRO, 2001, p. 114)

A insistência do empregado serve para mostrar que Juca exibe também a imoralidade que se espera de um vilão:

> – Estou aflito, deixei a mulher e os meninos com uma mão adiante e outra atrás. Mas seja como o senhor quiser, patrão.
> – Não levo você não, Quinzim. Barco meu não carrega cabra safado, mentiroso e enganador que nem você. Depois, se a sua família está ruim assim, larga ela e faz outra. Fábrica de menino é mulher e a sua é um caco, Quinzim. Agora que está todo bonito, com botina de cadarço [...], com essa rouparia toda, vai ser fácil arranjar mulher. (RIBEIRO, 2001, p. 116)

Além de violento e imoral, Juca exibe aquele prazer perverso normalmente apontado nos espíritos vilões. No final do capítulo de apresentação da personagem ("Juca"), sua truculência é manifesta na aplicação no ofício de amedrontar, quando Juca se diverte aterrorizando o empregado Boca:

> – Ei, patrão, por que o senhor não conta outra vez pro Boca a história, aquela, da Saco-de-Caveira?
> – Pois conto. Boca não pode passar sem essa história. Não *é,* Boca?
> – É, patrãozinho, mas de noite, não. No escuro dá medo.
> [...] Boca recua. Juca salta por cima dele, [...] empurra Boca para o fundo do batelão, o agarra pelos cabelos e, apertando os dedos na cara dele, vai dizendo:
> – Veja bem, Boca, aqui debaixo da sua bochecha, bem aqui, está vendo, tá sentindo? O que é que você tem aqui? É osso, né? Caveira! Caveira de Boca. Por que é que você tem medo de caveira? Você é uma caveira, seu besta. Você anda carregando aí dentro de seu couro uma caveira. Pra que medo? Todos nós temos caveira. Mas você tem mais caveira que os outros, Boca. [...] – Pega a bochecha de Boca, levanta e balança, estrebucha a boca, esfrega o nariz: – Suas carnes todas vão apodrecer, Boca. Aí vai aparecer esta sua caveirona branca, lustrosa. (RIBEIRO, 2001, p. 51-52)

Juca conta, então, a história da Saco-de-Caveira, um monstro com forma de mulher, cujos ossos, todos soltos no corpo, chacoalham enquanto ela anda, pedindo das pessoas, ossos para remontar seu esqueleto. Boca ouve a história "encolhido no fundo do barco", tremendo e resmungando, enquanto o patrão a relata, "endemoniado de alegria e gozo", como compete a um bom feitor de maldades, enriquecendo a narrativa com ataques ao corpo do ouvinte: "– Vai ser gozado, Boca. Ela vem voando, dá um salto e cai em cima de você, chac... assim – e bate com os pés e mãos na barriga de Boca" (RIBEIRO, 2001, p. 53).

A linguagem de Juca é obscena e violenta: "cornos", "merda", "filho duma égua", "filho duma puta" (RIBEIRO, 2001, p. 47-49); "seu cachorro" "seu safado", "gringos de merda", "seu porqueira" (RIBEIRO, 2001, p. 113-115) são termos que pontuam frequentemente suas falas.

O estrato de baixo calão é comum na prosa do *Maíra* e no registro linguístico da obra de Darcy Ribeiro. Entretanto, é interessante notar que a função desse registro, normalmente, é o de conferir um tom de humor e paródia ao relato ou confundir os espaços profano e sagrado.

Podemos notar essa ocorrência em trechos como os que narram as peripécias dos gêmeos míticos Maíra-Micura – "Maíra voltou, pegou Micura pelo traseiro e soprou pelo cu até que ele inchou como uma bexiga [...] Micura entrou, então, na briga. Flutuou para perto do Tigre-Azul e pôs-se de costas e começou a peidar aquela catinga insuportável, bem nas ventas do tigre divino" (RIBEIRO, 2001, p. 194-195); na descrição da festa Jurupari dos mairuns – "Comemos, cagamos, mijamos, peidamos, [...] cantamos, dançamos, fodemos" (RIBEIRO, 2001, p. 105); ou na paródia de guerra, no final de *Utopia selvagem* – "Caa-gar. Caa-rre-gar. Caa-gar. Atirar! – Cada miaçu dele caga na mão e joga lá embaixo" (RIBEIRO, 1982, p. 201).

Ao contrário, em Juca, o vocabulário se baixo calão serve para expressar a violência e agressividade da personagem, para ofender e atacar o interlocutor, como no excerto: "Seu bosta de macaco. Seu merda-bosta, conta o que eu mandei contar. Conta o serviço que você fez e a paga que mamou. Disso fala agora. Agorinha e tudinho, seu fio-duma égua" (RIBEIRO, 2001, p. 113). Trata-se, então, de um registro que marca um caráter, que isola a personagem de ser reconhecida ao lado das personagens de cosmicização do relato. Nas primeiras linhas em que a personagem aparece, seu lugar de marginal já é anunciado, com a lembrança do anátema que recebeu dos mairuns: "Juca desembarcou, depois de anos, no porto mairum. Soube da morte do velho tuxaua e voltou. Anacã lhe metia medo. Medo ou respeito. Também havia ameaçado: se pusesse os pés na aldeia mais uma vez, morreria. Para Juca não era apenas uma ameaça: era uma maldição, uma praga. Não voltou" (RIBEIRO, 2001, p. 47).

Com sua expulsão, Juca recebe o estigma do inimigo natural da tribo e se opõe, como o indesejável, a Isaías, o esperado; como o índio que, tendo convivido com a cultura colonizadora, completa e conclui sua metamorfose, ao contrário do Avá, que vive continuamente na fronteira. "– Fui criado na aldeia como um índio. Mas eu sabia, Panam me dizia todo dia, que eu era caraíba" (RIBEIRO, 2001, p. 142), afirma o próprio Juca, que se ofende sempre que lhe atribuem a ascendência indígena:

> Boca – Então o senhor também é meio bugre, patrão?
> Juca – Que bugre que merda nenhuma, seu bosta. Bugre é você que foi roubado menino dos epexãs. Então você não sabe que o que conta é o sangue do pai? (RIBEIRO, 2001, p. 142)

Embora reconheça para si a precedência patriarcal do branco civilizador, Juca chega, porém, a proclamar-se chefe, mostrando sua presunção de assumir o lugar de Isaías: "Agora eu sou um chefe poderoso, um avaeté" (RIBEIRO, 2001, p. 48). Pois ele, Juca, também era herdeiro da "casa das onças", o clã de Isaías e Jaguar, o que lhe serve de argumento para reivindicar o poder:

> Acho até que eu é que sou o verdadeiro tuxaua mairum, porque a nossa família, dos onças, é que dá o chefe de guerra, o tuxaua. O cargo agora cabe ao falado Isaías que os missionários carregaram para ser padre e arrepiou carreira. Mas se ele não prestou nem para padre, pra tuxaua é que não vai servir mesmo. O chefe novo há de ser Jaguar, meu sobrinho. Mas ele ainda é muito menino para o mando. Os mairuns estão sem chefe. (RIBEIRO, 2001, p. 142-143)

Aqui, Juca mostra outra qualidade do vilão: sua aproximação com a função proppiana do falso herói, aquele que pretende tomar para si o lugar do protagonista. Por isso, se os mairuns aguardam ansiosos, a vinda do Avá, resistem à aparição de Juca como se ele fosse invasor. Teró, substituto temporário de Anacã, enquanto não chega Isaías, ameaça-o:

> – Juca, cai fora! Larga com suas coisas, já! Anacã disse a você que não voltasse, senão morria. Ele está morto. Mas a palavra dele está viva. Você está aí falando, mas já está morto. Vá morrer onde quiser.
> – [...] Onde você arranjou a ideia de que eu tenho medo de índio, seu filho duma égua? — responde Juca com a mão no coldre do revólver.
> – Não é ameaça, não. Anacã não queria ver você. Nós também não. [...] Adeus, Juca. Não volte mais não. Não gostamos de ver você. Ficamos tristes. Ficamos bravos. [...] Larga, Juca. Larga daqui! (RIBEIRO, 2001, p. 49)

Juca é a única personagem odiada, em toda a história de *Maíra*, personagem odiada em essência. É dessa rejeição visceral que surge o conflito com os mairuns:

> – Anacã não queria ver você. Nós também não. Se não levar estas porcarias, vamos jogar tudo no rio com você junto, agora mesmo.
> – Jogar fora mercadoria minha? Ninguém vai jogar fora, não. Eu mato o primeiro que puser a mão em coisa minha. E ouçam só: eu volto aqui! Vocês vão ver. E volto logo! O orgulho de vocês está na proteção do governo, não é? É aquele merda de seu Elias arrotando que chama tropa até de avião. Pois não chama, não. E vocês vão ver. Vou a Brasília e volto como agente do Posto. Ponho aquele ladrão pra fora. Aí a cantiga vai mudar. Vocês não perdem por esperar. Vão ver! (RIBEIRO, 2001, p. 49)

Desse modo, nas ameaças que faz ao corpo da tribo, Juca também aparece como figuração actancial do Mal, e suas palavras mostram a dureza e o desejo de destruição que o move: "Estes cornos, filhos duma égua, pensam que são gente. Bugres de merda. Vão ver comigo!" (RIBEIRO, 2001, p. 47). Na trama de *Maíra*, Juca é, portanto, a *personagem humana* encarregada e empenhada na corrupção dos mairuns e no aniquilamento do seu modo de vida. No seu modo de ação também se percebe a estratégia demoníaca, de conquistar pela sedução, nesse caso, com as mercadorias trazidas do mundo colonizador:

> Vocês precisam de muita coisa. Eu sei. Precisam de espingarda Rand, de terçado Matão, de enxada Jacaré, de tesoura União, de sal Mossoró, de fósforo marca Sol, de faca e anzol e linha de náilon e de muitas coisas mais. Estas coisas todas eu tenho. É só vocês quererem. É só trabalhar. Mas agora não troco mais nada por pirarucu seco, não. Agora quero pele de lontra [...]. Vejam só: fumo do melhor de Bragança, rapadura muito boa de Vizeu e uma pinguinha de Creciúma, forte que nem fogo. Tudo é presente. Não cobro nada não. Depois volto para combinar o negócio das peles. Por cada pele vou dar um presente bom. Mas é depois. (RIBEIRO, 2001, p. 48)

Os objetos de sedução têm, porém, um preço: a alma festiva e jovial de um povo que vive do riso e da alegria. O negócio de Juca é trocar bugigangas por trabalho, "espelhinhos" por riquezas naturais, no que ele se identifica com a ação expansionista do explorador branco. Quando é rechaçado pelos mairuns, recorre aos miseráveis da cidade: "Nossa parada vai ser na Corrutela. Quero ver se aqueles vaqueiros sem gado resolvem trabalhar" (RIBEIRO, 2001, p. 49). Juca não é apenas Juca; é também o capital nacional e internacional e sua diligência corrosiva, e é por essa identidade com um mal além dele que seu estatuto de vilão começa a se dissipar.

A personagem de Juca é focalizada em apenas quatro capítulos, na estrutura da narrativa, simetricamente repartidos em dois pares, para apresentar a personagem como um vilão clássico, nos capítulos iniciais ("Juca" e "Quinzim"), que tem, contudo, sua vilania desbaratada nos dois capítulos seguintes ("Regatão" e "Latiterra"). No primeiro capítulo, Juca surge no conflito com os mairuns, quando de sua visita à aldeia, depois da morte de Anacã; no segundo, como vimos, é mostrado em sua relação de explorador com o empregado Quinzim; em "Regatão", é narrada, em analepse, sua jornada da origem mestiça ao estatuto de comerciante "branco"; finalmente, sua ação como capataz das demarcações ilegais de latifúndios em território amazônico.

Se o conflito com os mairuns e o episódio com Quinzim revela as características malignas da personagem e a demarcam-na como uma personagem odiosa e vilã, o capítulo "Regatão" relativiza sua antipatia e repugnância, dando-lhe um passado e uma *explicação* para a situação atual, derruindo aquela malignidade gratuita típica das personagens vilãs. Enquanto os demais capítulos focalizados em Juca introduzem abruptamente sua presença, iniciando sempre o primeiro parágrafo com seu nome – "Juca desembarcou, depois de anos, no porto Mairum" (RIBEIRO, 2001, p. 47); "Juca está inquieto" (RIBEIRO, 2001, p. 113); "Juca agitadíssimo se levanta, anda, senta-se" (RIBEIRO, 2001, p. 279) – e obrigam, assim, à atenção sobre as ações presentes da personagem individualizada, "Regatão" é o único capítulo que começa com descrições ambientais para situar a ação narrativa. As primeiras linhas descrevem: "Glória do sol nascendo na água. O Iparanã faísca de luz, incandescido, dourando

a areia morena das praias. Na mata, dos dois lados, ainda é noite escura" (RIBEIRO, 2001, p. 141); e o último parágrafo conclui: "Manelão, que cozinhava, enche uma cuia de pirão gordo, apimentado, e de postas amarelas de surubim, e estende a Juca. Sentados na areia, comem com gosto. Manelão tira do bolso uma gaitinha de lata e começa a soprar musiquinhas de puxar sono" (RIBEIRO, 2001, p. 145). Imagens idílicas abrem e fecham o capítulo, emoldurando a história analéptica de Juca e reduzindo a rudeza comum à presença da personagem. Entre uma e outra imagem lírica, o narrador introduz a história de Juca, narrada pela voz da própria personagem, que responde à curiosidade do empregado Manelão: o pai de Juca foi o agente do Serviço de Proteção do Indígena (SPI) que "pacificou os mairuns" (RIBEIRO, 2001, p. 141). Com a extinção do SPI, passou a sobreviver do comércio, mas perdeu tudo numa crise econômica nacional. Quando morreu, deixou grávida Panam, mãe de Juca, que, mais tarde, saiu da aldeia e tornou-se negociante no mundo paterno.

Juca parece, então, apenas continuar o trabalho do pai, que também fora comerciante. Entretanto, o que parece separá-los, é o propósito das ações. O pai veio desarmado, para fazer contato pacífico com os mairuns. Juca conta: "O jeito que meu pai arranjou para amansá-los, depois de anos de escaramuças, foi um dia cair de surpresa, nuelo como nasceu, no meio de um grupo de mairuns. Foi aquele susto. Vendo um homenzinho de nada, nuzinho, desarmado, ali no meio deles, os índios se chegaram e houve a primeira fala" (RIBEIRO, 2001, p. 142). Ao contrário do pai, que se despe para o encontro com o indígena, Juca retorna carregado de mercadorias.

O capitulo também explica sua expulsão da aldeia:

> – Esses idiotas têm o costume de enterrar com o morto tudo o que era dele. Dizem que é para usar no céu, lá deles, no outro mundo. Mas o certo é que ninguém junta capital assim. [...] Quando acabou o tempo da fartura, só ficou riqueza no cemitério. [...] As ossadas mesmo estão cheias de miçangas de louça, das graúdas, azuis, que não vêm mais. Uma vez eu arranjei um pouco delas e fui negociar na aldeia, faz tempo. Os índios nem quiseram ver, pensando que eu tinha desenterrado. Pegaram de me chamar Panema, por isso briguei com Anacã. Era mentira, aquelas miçangas eu comprei em Belém, teriam saído de outro cemitério de índios. (RIBEIRO, 2001, p. 143)

Afinal, Juca aparece também como vítima de um engano. A essa altura da narrativa, a imagem de Juca como vilão começa a comprometer-se. Agora, as atitudes que de início pareciam gratuitamente malignas ganham uma explicação, senão uma justificativa: formado pelos valores da terra paterna, Juca não acredita mais na possibilidade de uma recuperação do modo índio de viver:

> Eu podia reclamar meus direitos pra valer, me plantando lá na aldeia com uns cabras bons, bem armados, se tivesse garantia do governo. Mas não quero saber disso não. Sobretudo, agora, que os índios minguaram tanto e que é a FUNAI quem decide tudo lá em Brasília. Tuxaua já não vale nada. [...] Posição boa mesmo, hoje em dia, é a de Agente de Posto, que nem seu Elias: ganha salário do governo todo mês e não precisa fazer nada. (RIBEIRO, 2001, p. 143)

Como qualquer homem normal, parece estar à procura de livrar-se do Mal e buscar para si um Bem que lhe facilite a vida e lhe garanta posição no mundo. Em alguns momentos, vemos, até, que não chega a negar absolutamente seu parentesco com os mairuns. Quando pretende atrair a simpatia da tribo, Juca refere-se à tradição indígena como "nossa", incluindo-se como herdeiro do patrimônio, que é, em suas palavras, "dos mairuns de sangue como eu" (RIBEIRO, 2001, p. 48). Quem sabe não tenha até uma causa nobre? "Os mairuns estão se acabando", argumenta. "– Não dou dez anos para acabarem de vez, sem deixar rastro. Aquele mundão de gente sumiu, se gastou. Deles todos só vão ficar os que se tirar da aldeia a tempo, para pôr na produção" (RIBEIRO, 2001, p. 143). Ele justifica, portanto, sua ação corruptora com uma premissa de salvação. "– A riqueza do tempo de meu pai acabou com a crise e com a mortandade dos índios e dos bichos" (RIBEIRO, 2001, p. 143), acrescenta, apontando uma ruína que o precedeu e não foi absolutamente trazida por ele. Se há uma coincidência, agora, é porque as ações de Juca são as mesmas do capital escravizante. "Estes mairuns são matreiros. Fazê-los trabalhar é mais difícil que caçar onça com anzol. Hei de fazer. Chegou a hora deles. São meus parentes. Precisam produzir" (RIBEIRO, 2001, p. 47), afirma, numa fala que denuncia a comunhão do ato corruptor com o desejo de resgatar o Outro de sua posição inferiorizada, onde a frase "Chegou a hora deles", seguida de "São meus parentes", tanto significa uma ameaça como uma promessa de futuro melhor.

No início da jornada da personagem na narrativa, o poder externo aparece apenas como possível coadjuvante de Juca, poder auxiliador nas intenções malévolas pessoais da personagem-vilã: "Tanto homem à-toa, espreguiçando na rede, e eu sem ninguém para caçar lontra. Filhos duma égua. Eu mostro a eles, com a ajuda de Deus e do senador Andorinha, eu acabo com a soberba deles" (RIBEIRO, 2001, p. 49). No final, contudo, a relação se inverte, e a malevolência "pura" de Juca é relativizada quando se apresenta como apenas decorrência de um mal maior, invisível, que emana das ações civilizatórias e exploradoras. Então, a vilania de Juca se relativiza também na comparação com maldades maiores:

> Sem esse idiota do compadre Elias se intrometendo eu meteria aquela cambada na produção.

> Boca: — Mesmo assim o senhor está rico, patrãozinho: três batelões, dois motores johnson, casa de comércio sortida lá em Creciúma, nhá Coló, mulher bonita.
> Juca: — [...] Riqueza, eu? Qual nada! Vocês caboclos pensam que sou rico, porque mal saíram do Iparanã [...]. Se conhecessem o Rio, Brasília, São Paulo, aí é que haviam de ver. Vocês iam saber o que é ser rico. Nós somos uns desgraçados. Perto dos ricos de lá eu mesmo sou um merda, como vocês dois perto de mim. O que ganho num ano, um desgraçado daqueles torra num dia naqueles hotéis paid'égua, cheios de putas bonitas. Mas não vai continuar assim, não. O preço das peles está subindo. Eu vou trabalhar que nem doido este ano, vou fazer essa macacada da beira do rio perguntar por que nasceu, se não desencavar todas as lontras e jaguatiricas que me devem. Esse é o segundo ano que eu cevo esses safados com fornecimento. Agora que eles já sabem caçar vão ter que produzir. (RIBEIRO, 2001, p. 144-145)

Atributos que antes Juca usava para seus subalternos, agora ele aplica a si mesmo – "desgraçado", "merda" – e, quando anuncia seus projetos de conquista, é apenas como homem comum, obrigado à sobrevivência e no empenho de vencer. Juca não é um homem mau, mas apenas agente de um mal maior. No último capítulo, sua natureza de comerciante alia-se aos ditames do capital nacional, ao assumir a missão encomendada por um senador de Brasília:

> Homem sabido de astuto, aquele. Abriu meus olhos para o que estava aí na minha cara e nem eu, nem ninguém nunca houvera visto. Com ele aprendi que a única riqueza grande, verdadeira, do Iparanã é esse mundão de terras inacabáveis. No dia em que forem desvestidas da mataria e transformadas em pastagens, serão o maior criatório de gado do Brasil. Só de cara para o Iparanã são mais de sessenta léguas de terras com matas altas e baixas, limpas e sujas, fora as campinas naturais, os buritizais, as macegas das coivaras e os cerradões da orla. (RIBEIRO, 2001, p. 281)

O trabalho de Juca e de seus empregados é subir o rio e "anotar a possança da água e principalmente os nomes dos rios, furos e igarapés da margem esquerda do Iparanã" (RIBEIRO, 2001, p. 280), para demarcar áreas de posse na terra e mudá-la de bem comum dos indígenas em propriedade privada do capital nacional. Servem ao Senador, que, como o capital, age à distância, sem nunca aparecer, só é referido por suas ações e decisões, e seus negócios são "reservadíssimos" (RIBEIRO, 2001, p. 280).

Em "Latiterra", capítulo que encerra a participação de Juca na narrativa, o neologismo do título conjuga sentidos de duas palavras com o mesmo prefixo "lato" (amplo, extenso), que o termo criado recorda: "latifúndio" e "latitude". Na relação com a primeira, com a troca do sufixo "fúndio" (que está no fundo do solo) por "terra", o neologismo sugere o chão virgem, ainda não convertido em propriedade, que será retalhado e juridicamente transformado em grandes fazendas privadas; a proximidade com latitude, por outro lado, expõe o modo de

apropriação aérea das terras amazônicas, posse distante e abstraída, com a terra compreendia pela racionalidade ocidental da cartografia, posse espúria e apenas jurídica, em oposição à posse concreta dos indígenas:

> Juca acrescenta que terão de anotar também a distância aproximada de uma boca à outra e do pedaço que subirem terra adentro, mas arremata que não precisam mapear nada:
> – O senador já mandou fotografar esse mundão todo, lá de cima, de avião. Só precisa dos nomes e do mais que eu possa dizer das qualidades das águas e das terras, para os topógrafos deles desenharem os mapas e destacarem as glebas. (RIBEIRO, 2001, p. 280-281)

As glebas assim mapeadas serão registradas "em nome da Companhia Colonizadora do Iparanã, dirigida pelo genro do senador" (RIBEIRO, 2001, p. 282) e, em uma inversão sofística, típica do discurso explorador e colonizador, que, a partir de sua autoafirmação, arranja um lugar relativizado e negativo para o outro, Juca autentica essa posse abstrata e forjada, contra a posse concreta e genuína, assim se referindo aos epexãs, povos da floresta: "Desta vez eles aprendem ou se arrependem. Nem índios eles são mais. São é invasores de terras. Temos é que escorraçar esta raça daqui!" (RIBEIRO, 2001, p. 280).

É preciso notar, contudo, que Juca parece acreditar na dignidade do seu trabalho. Não é ele, mas o próprio narrador, por meio do discurso indireto livre, que manifesta as "justas" intenções da personagem:

> Afinal, teriam seus donos legítimos estas terras abandonadas desde sempre, por onde passaram; na ida, olhando e por onde agora passam, de volta, medindo distâncias, tomando rumos, anotando nomes. Todo esse mundão de terras virgens será o chão dos fazendões pai-d'égua dos paulistas e dos gringos, sócios do senador. (RIBEIRO, 2001, p. 281)

Juca aposta no senador e no projeto que ele representa, para restiuir a "justiça" ao lugar: "– Confio e espero que o senador faça justiça, defendendo meus direitos. Meus e do meu finado pai, como os verdadeiros desbravadores que somos destes ermos que na verdade descobrimos para o Brasil e civilizamos sozinhos, sem nenhuma ajuda, até agora" (RIBEIRO, 2001, p. 281-282). Desse modo, com a memória biográfica e a filiação a um Mal anterior a lhe justificar as ações, Juca perde de todo sua pele de vilão, esse agente do Mal puro e gratuito. Se antes Juca conferia a si mesmo estatutos de chefe, agora o posto é atribuído à eminência parda do senador: "Juca comenta e Manelão se extasia de admiração ante a capacidade do senador. É como o doutor Clóvis disse: — Um estadista. É como eu digo, ressalta: —

Um pajelão, um aroe-otxicom, um fazendeirão pai-d'égua. Debaixo das asas dele, qualquer um enrica. É só merecer sem desmerecer" (RIBEIRO, 2001, p. 282).

Como outras instâncias do Mal em *Maíra*, Juca é, também, um falso vilão. Prova disso é que seu possível opositor, Isaías, sucessor legítimo de Anacã e candidato frustrado a herói da trama, reconhece a relatividade da maldade do mestiço nesta conversa com Alma:

> – Não posso com essa frouxidão, Isaías. É preciso reagir. [...] Esse seu Juca, você não pode acabar com ele?
> – Seu Juca? Você quer acabar com ele? Matar o Juca? Isso é fácil! Mas aí estariam, uma semana depois, cinco regatões disputando o domínio do Iparanã. Ora essa de acabar com Juca! Como se ele fosse o culpado. [...] Nosso problema é outro, que eu ainda estou por compreender. Nosso problema é o de um davizinho mairum, muito inviável, lutando contra um supergolias, civilizador. (RIBEIRO, 2001, p. 169)

Juca parece ser, pois, o argumento narrativo de que talvez não existam homens maus, mas apenas ideias ruins. Agora se pode entender melhor o primeiro capítulo, onde Juca era apresentado com os traços execráveis do vilão: é a palavra de Juca que não alcançava os ouvidos dos mairuns, interceptada pela verdade do mito, que a memória de Anacã preservava.

Herói ou vilão, tudo depende da verdade que se proclama e da razão pela qual se morre e se mata.

### 5.10 Os mortos-manon e os fantasmas do aroe

À parte a presença da morta Alma, a abrir e assombrar toda a narrativa de *Maíra*, que, dessa maneira, constrói-se inteira sobre a imagem de um fantasma, outras aparições fantasmagóricas emergem na história dos mairuns. Da primeira já falamos em outro capítulo deste estudo; resta-nos avaliar a presença de outros fantasmas.

Ao contrário da tradição ocidental, que, como vimos, normalmente associa o fantasma à ação maligna e ao pacto demoníaco, existem dois tipos de espectros entre os indígenas. Nesse sentido, são interessantes as observações do antropólago Eduardo Viveiros de Castro sobre o pensamento religioso dos Yawalapíti, povo aruaque do Alto Xingu, região onde supostamente se situa a aldeia dos mairuns:

> Os Yawalapíti postulam a existência de uma multiplicidade de seres espirituais com influência considerável nos negócios humanos: eles causam a maioria das doenças, encontram-se com os humanos na floresta, ajudam os xamãs, são os "donos" de certas espécies animais. (CASTRO, 2002, p. 78)

Certamente, trata-se, aqui, não propriamente de fantasmas, de mortos que retornam ao mundo dos vivos, mas, antes, de seres espirituais de natureza diversa, que habitam o mundo e as coisas, a floresta e os caminhos. A concepção desses seres, entretanto, é a mesma que define o caráter dos espectros para o indígena: como qualquer entidade de natureza espiritual ou humana, existem os bons mortos e os maus mortos, ambos com capacidade de ação sobre os vivos. No caso dos maus mortos, como manda a tradição da simbólica do Mal, são apenas a continuação, *post mortem*, dos maus vivos, conforme observa Betty Mindlin, descrevendo o mundo dos mortos dos Makurap, nação indígena de Rondônia:

> Os mortos fracassados são os que em vida cometeram incesto, namoraram parentes proibidos, roubaram, foram preguiçosos e trabalharam muito pouco, tiveram muito medo, pouca coragem na guerra, comeram alimentos proibidos ou namoraram nas reclusões. Os mortos ruins querem impedir os outros mortos de chegar até Palop, e tentam matá-los. Ter parentes nessa aldeia é perigoso: a tendência é ficar junto, como por força de um chamado. (MINDLIN, 2007, p. 214)

Os maus mortos são, portanto, aqueles que cometeram crimes durante a vida, e convertem-se em espíritos ruins por causa dessa conduta imoral, ameaçando até seus próprios iguais, os bons mortos, no caminho até Palop, o deus dos Makurap.

Entretanto, recordemos, com Lecouteux (2005), que a falha no ritual de passagem também pode constituir problema para o morto e risco de convertê-lo numa criatura de assombração:

> A morte remete para aquilo que se costuma chamar ritos de passagem, e Arnold van Gennep distinguiu aqui três momentos: os ritos de separação – a retirada do corpo e a partida para o cemitério, os ritos marginais, como a vigília, e os ritos de agregação, como a ceia funerária, por exemplo. Se uma dessas etapas não for cumprida como se deve, a morte é má, e o defunto, perigoso para todos. (LECOUTEUX, 2005, p. 40-41)

Todo o cuidado com o corpo de Anacã cumpre também esta tarefa: assegurar ao morto uma passagem adequada e segura. O enterro de seu corpo, o convívio canibalístico com o cheiro empesteador de suas carnes apodrecidas e o sepultamento final na lagoa dos mortos parece cumprir todos aqueles ritos apontados por Gennep para as práticas religiosas fúnebres.

É preciso, contudo, notar que esses rituais não vão livrar Anacã de se tornar um espectro, pois *qualquer espírito* pode aparecer aos vivos, no mundo mairum. Se Anacã passa a "fantasma", é justamente porque os ritos foram cumpridos e agora ele pode compor o grupo de espíritos que auxiliam a tribo. Aqui, convém acrescentar que o fantasma maligno, aquele

espírito amaldiçoado que aparece para interferir negativamente no mundo dos vivos, está ausente da trama de *Maíra*. As únicas aparições são de espíritos benfazejos, que dão sustento e orientação aos membros da tribo. A primeira anunciação do morto entre os vivos é o do próprio tuxaua. Depois de morto e enterrado o chefe mairum, o narrador avisa:

> Anacã reside ainda nas suas carnes que se dissolvem no tutano intocado dos seus ossos. Só no fim do funeral se libertará como espírito para integrar-se no mundo dos mortos. Ele ainda é o tuxaua do povo Mairum. Mesmo morto, comanda, com a vontade inscrita na tradição, os gestos de todos na realização desta última façanha: seu cerimonial fúnebre. (RIBEIRO, 2001, p. 99)

Anacã sobrevive, portanto, à sua morte, e continua habitando o mundo dos mairuns vivos. Aliás, "na cosmogonia mairum o mundo dos mortos é o mundo dos vivos (SANTOS, p. 402). É o espírito da tradição que continua, embora a carne já apodreça, e aqui o morto Anacã associa-se à diversidade de espíritos que povoa o imaginário indígena. Conforme aponta Castro (2002, p. 80), "os espíritos são uma categoria de seres que atesta a perenidade da relação entre o mundo mítico e o mundo histórico", papel que o tuxaua cumpre, agora, depois de morto, reacendendo a tradição do Espírito da mairunidade, fazendo retornarem, os vivos, sobre o ritual dos seus mortos, suas festas e sua tradição.

Cumpre também considerar outra diferença entre fantasma ocidental e fantasma mairum: enquanto, para o Ocidente, o suicida é o maior candidato à morte, vemos, na história de Anacã, que, se o tuxaua não é um suicida a rigor, também não se pode ignorar que o chefe mairum *escolheu morrer*. Se tem uma boa-morte, é porque vê que sua vida está cumprida e se sente grato por ela, enfileirando, assim, a corrente daqueles mortos abençoados pela tradição. Diz Lecouteux: "A boa morte é aquela que coroa uma vida boa e bela, é uma realização e um ápice que alguém prepara ao longo de sua existência [...]. É aquela morte que se teve o tempo de prever e preparar" (LECOUTEUX, 2005, p. 43), como fez Anacã, cuidando de sua morte e seu rito fúnebre, antes mesmo de entregar o corpo e a alma. Pois, na lógica mairum, a Morte, como vimos, é uma porta de acesso para a Vida; por isso, diz o narrador, no final do segundo capítulo do romance, o que apresenta Anacã para morrer: "Anacã está sepultado. Logo morrerá. A vida deve, agora, renascer" (RIBEIRO, 2001, p. 40). Parece, portanto, haver uma inversão na ordem comum dos fatos, com o sepultamento precedendo a morte. É que a Morte é uma segunda vida, em que o morto se converte em espírito benfazejo para a tribo. Diz Delumeau que, nas "sociedades arcaicas",

> os defuntos são vivos de um gênero particular, com quem é preciso contar e compor e, se possível, ter relações de boa vizinhança. Eles não são imortais,

> mas amortais durante certo tempo. Essa amortalidade é o prolongamento da vida por um período indefinido, mas não necessariamente eterno. Em outros termos, a morte não é identificada como algo pontual, mas sim progressivo. (DELUMEAU, 2009, p. 131)

A Morte é, pois, um prolongamento da Vida, em que o morto preencherá certas funções e continuará a viver ente os vivos, ainda que de modo diferente. No início do capítulo supracitado, são eles que aparecem, convocados, como os vivos, para ouvir Anacã anunciar sua morte:

> A Casa dos Homens ferve de gente: homens, mulheres, crianças. Vivos e mortos. todos os mairuns estão aqui. Os vivos, surpresos, de pé ou sentados, olham o velho tuxaua que está acocorado na frente do aroe, bem no meio da casa enorme. Os mortos entram e saem esvoaçando em círculos que sobem do baíto para o alto do céu. São são visíveis aos olhos do aroe, sentado no seu banquinho-gavião de duas cabeças. (RIBEIRO, 2001, p. 37).

Mais tarde, estes mesmos mortos voltarão para as comemorações fúnebres e as festividades que lhes seguem: "Os mortos-manon decerto desceram também para ver e olhar a alegria da gente que come, que dança, que canta, que ri" (RIBEIRO, 2001, p. 105). "Manon" significa "morrer", "ficar morto" (ANGULO, 1988, p. 86), e refere-se aos espíritos vivos dos mortos. Assim, pela cova de Anacã, no centro da aldeia, comunicam-se, mais proximamente, o mundo terreno mairum e o mundo dos espíritos, durante o ritual de Jurupari:

> Gira a luz na cova do céu azul da amplidão. Nas alturas Maíra e Micura bebem cauim, giram e dançam, caem de bêbados, cantam e rolam de rir. Roda tudo e rolam despencando do fundo do céu, as estrelas tombando de bêbadas, girando sem eixo, na pele azulona do jaguarouí de Deus Pai. Lá embaixo, rodam que rolam no espaço ambir os mortos-manon bebendo cauim e esperando Anacã. Até os mamaés dos oxins esvoaçam e grasnam chumbados. (RIBEIRO, 2001, p. 100)

Os espíritos mamaés, ao contrário dos mortos-manon, são "espíritos temidos pelos poderes maléficos" (ANGULO, 1988, p. 86), mas, sob a guarda do oxim, fazem igualmente bem aos mairuns, o que demonstra o duplo caráter dos espectros indígenas, de maldade e bondade conjugadas. Aqui, aparecem na mesma comemoração, com espíritos benéficos, deuses e homens vivos. Descrito como uma "cova", o céu dos espíritos aproxima-se e confunde-se com o mundo dos mortos, e também os deuses aparecem no convívio com todos os espíritos, numa comunhão total de entidades espirituais. Cabe, aqui, a observação de Castro sobre o imaginário e a religiosidade dos Yawalapíti: "Mais que de espíritos, melhor seria falar, com efeito, de uma *espiritualização potencial* a que todos os seres estão submetidos"

(CASTRO, 2002, p. 79, grifo do autor), de modo que fantasma ou espectro seja apenas uma manifestação de uma espiritualidade que faz parte de todas as coisas e habita o mundo. Se o fantasma ocidental é tributário do Diabo, os espectros indígenas comungam com a divindade. São entidades protetoras e passam a fazer parte do mundo dos vivos, transmigrando para os seres e as coisas, com explica Isaías, respondendo a uma pergunta de Alma:

> – Como é que desapareceram esses mairuns todos que ocupavam esse rio sem tamanho?
> – Ah! Não desapareceram não. Segundo pensamos eles andam por aí mesmo: manons. Só estão transformados. O que nós chamamos mixũ, essa folha gorda, para eles é veado-branco, que eles caçam. Veado-branco pra eles é nossa folha mixũ. Só os aroes, como meu pai, podem vê-los, falar com eles. (RIBEIRO, 2001, p. 182)

Nota-se que, se os fantasmas indígenas podem ser benéficos e malignos, por outro lado, o que define a qualidade de seu caráter é sua forma de aparição e o intermediário da comunicação. "Os espíritos são invisíveis", reconhece Castro (2002, p. 79), mas "só aparecem para os doentes e os xamãs em transe. Ver um espírito acidentalmente (sempre quando se está só, e fora da aldeia) provoca por si só doença ou morte." Por outro lado, o fantasma benfazejo, que exerce papel religioso, não possui caráter apenas de aparição. Nesse caso, prefere a teologia definir sua presença como *visão* (CAVENDISH, 1993, p. 53). Ganha, então, a qualidade de criatura profética e adjuvante: não mais aparência, mas essência; não mais ilusão, mas verdade. Por isso, sua aparição ocorre por intermédio de sacerdotes, os responsáveis culturais por encarnar o mito e a profecia na história.

Em *Maíra*, como se vê pela explicação de Isaías, o sacerdote responsável por conversar com os mortos é chamado *aroe*. Angulo (1988), contudo, nota que esta seria uma forma reduzida de *aroe-tawa-rari* ou *aroetawaare*. "Aroe", simplesmente, é o nome com que os bororo identificam almas e espíritos sobrenaturais, a essência sobrevivente dos seus mortos, que "podem ser representados por alguns homens quando se evocam os espíritos dos antepassados totêmicos de cada clã", o que "ocorre em festas, jogos, refeições comuns, por ocasião, por exemplo, dos funerais". Nesse caso, "o *aroetawaare* seria então o sacerdote dos aroe" (ANGULO, 1988, p. 61). Ora, quando nomeia esse sacerdote com a abreviação *aroe*, Darcy Ribeiro faz dele ao mesmo tempo um homem e um espectro, confunde, no mesmo termo, o canal e a mensagem, servindo, então, a personagem de Remui, o aroe, de metáfora para o convívio entre vivos e mortos. Se, na cultura indígena, "os pajés invocam os espíritos, chamam para virem comer e dançar com os vivos no pátio da aldeia, para beberem chicha" (MINDLIN, 1999, p. 220), o aroe, por sua vez, *é* o espírito que ele evoca.

De fato, Castro (2002, p. 81) observa que, para os Yalawapíti, "'espírito' e 'xamã' são em certa medida sinônimos. [...] Sendo feiticeiros e xamãs a um só tempo, os espíritos provocam e curam as doenças". E mais: "À parte os males causados por feiticeiros, os quais podem, de resto, prevalecer-se da ajuda de espíritos, todas as doenças decorrem de um contato com o mundo sobrenatural" (CASTRO, 2002, p. 81). O espírito sobrenatural, para o indígena, apresenta a mesma feição dos deuses antigos: recordemos que, se o rato é o animal de Apolo, é para lembrar que o deus concede a cura da doença que ele mesmo desfere. Se Apolo é pai de Esculápio e deus da cura, é porque também é a fonte de toda peste. Aqui, o fantasma indígena, apresenta, de novo, comunhão de essência com o deus primordial, de dupla natureza.

Se "somente o *aroe-tawa-rari* vê e se comunica sempre com as duas comunidades, a dos vivos e a dos mortos" (Angulo, 1988, p. 61), esta função de Remui, o aroe, na cultura tribal dos mairuns, é revelada logo na primeira aparição da personagem, quando serve de intérprete para uma conversa entre o tuxaua Anacã, que se prepara para morrer, e os mortos ancestrais que deverão recebê-lo:

> O aroe zumbe surdamente seu pequeno maracá e começa a falar aos mortos:
> – É sim, parente, mas espera. Sim, é o tuxaua Anacã que fala. É ele. Disse que vai morrer hoje. [...]
> – Veja, Anacã – diz o aroe voltando-se para o tuxaua – É seu pai, meu tio Uirá, dos carcarás. Está dizendo que vai preparar uma caçada para você. Uma caçada grande de veado-branco no campo de macega.
> O tuxaua responde:
> – Que bom! Caçaremos juntos outra vez. Vou ver com ele o sol da noite. (RIBEIRO, 2001, p. 37-38)

Angulo (1988, p. 61) recorda que, para o indígena, "o mundo 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". Essa especularidade entre os dois mundos aparece na imagem pradoxal do "sol da noite", que patenteia o mundo invertido dos mortos. A transição de um a outro mundo é descrita numa passagem do *Maíra*, quando o narrador sugere como poderia acontecer a consagração de Teró, que, como Remui, "está destinado a ser quem comunicará os vivos com os mortos. [...] Para isto nasceu. Sua casa, a dos carcarás, é a que mais dá gente capaz desse milagre, desse salto, o salto que na hora exata ele dará de homem a aroe, de gente comum a intermediário e ponte entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos" (RIBEIRO, 2001, p. 275). Conta o narrador, numa prolepse para um futuro provável:

> Provavelmente Teró entrará na mata, com seu arco e suas flechas, como fez toda a vida, simplesmente para caçar. Mas começará a ver a mata mudada, transformada. Os caules parecerão de resina verde, translúcida, as folhas de vidro, vibráteis. Então, a floresta se abrirá, desnudando o céu, e dele descerá sobre Teró um bando interminável de ararajubas amarelas, vindas de todo lado, aos milhares. [...] Teró sairá resplandecente da mata. Todos verão que ele está encantado e aturdido. Mas ninguém, nem Pinuarana, dirá nada. Nem olharão quando ele tomar os maracás de Remui e começar a domesticá-los na mão para que zumbam como devem zumbir. Assim será. (RIBEIRO, 2001, p. 275)

A matéria do mundo terreno se transfigura, assumindo uma luminosidade própria das aparições fantasmagóricas, metaforizadas pela descida das araras. O próprio Teró se transmutará em criatura de outro mundo, com seu corpo "resplandente" e "encantado" como uma entidade sobrenatural. Sua relação com Jurupari, o deus máximo, aparecerá, finalmente, na consagração dos instrumentos musicais, os maracás, chocalhos que falam "a voz dos espíritos" (ANGULO, 1988, p. 62). Teró habitará, então, dois mundos e sentará, por isso, como todo aroe, numa cadeira com um gavião de duas cabeças (RIBEIRO, 2001, p. 37), figura que se aproxima miticamente da ambiguidade de Jano, o deus dicéfalo dos latinos.

O carcará, ou gavião, apresenta estranho simbolismo no bestiário indígena amazônico. Trata-se de animal solar, como a onça, e relacionado, desse modo, com o processo civilizatório e cultural. Por outro lado, compartilha com o morcego um traço lunar de destruição e, com a serpente, compõe um eixo de oposição, uma vez que se constitui em inimigo natural dos ofídios. Como a serpente está na base do mito de organização social indígena, o gavião é o destruidor da vida social. Equivale a dizer que o gavião desorganiza o espaço humano terrestre, para confundi-lo com a esfera indiferenciada da natureza. Por esse papel de destruidor do espírito humano, o gavião é animal iniciático, ou seja, aparece em muitos mitos – assim como o jaguar –, como aquele que sequestra, prova e treina os heróis culturais indígenas, carrega-os para o céu e devolve-os transfigurados para o seio dos seus. É um animal de ponte, portanto, entre o mundo dos encarnados e o mundo dos espíritos e relaciona-se, igualmente, com o tema da Morte:

> Os falconídeos, como aves de alto voo, estão distantes da camada primordial a partir da qual o universo foi criado, situando-se no fim de um caminho preestabelecido. Assim sendo, atingir as alturas em que um gavião voa é não poder ir mais além, não restando alternativa a não ser o retorno às origens, ou seja, à noite primordial na qual habita o morcego. (KRÜGER, 2005, p. 91)

A imagem do carcará fecha, portanto, o ciclo de símbolos da ambiguidade dos espíritos e fantasmas na cultura mairum. Totem do clã que fornece à tribo o aroe, revela a

ação dupla dos mortos, de sol negro, que amaldiçoa, mas também ilumina. Se espectro pode atacar e prejudicar os vivos, como o gavião amazônico, quando rouba recém-nascidos das tribos, como este, também colabora na edificação da cultura, destruindo a ação peçonhenta da natureza bárbara.

### 5.11 A floresta de homens e a utopia da selva

Se a natureza é bárbara, isso não significa, contudo, para os mairuns e quaisquer outros indígenas, envolvidos em suas axiologias relativistas, que ela seja má. Não se odeia a floresta; antes se a teme e respeita, como aos deuses primordiais, por sua dupla natureza, de benfeitor e malfeitor. Não foi, assim, porém, para o olhar do colonizador europeu.

Se, de início, o Novo Mundo vai ser tomado pelo Paraíso terrestre, pela exuberância da selva e pela aparente pureza de seus moradores, com as atividades de colonização e catequização, a imagem mudará. A resistência da floresta maciça aos investimentos da empreitada colonialista, que se mantém, cuidadosamente, no litoral, e a rebeldia do autóctone aos projetos econômicos e escravistas do europeu, vão contribuir para reverter os valores inicialmente depositados sobre as novas terras. "A possibilidade da tomada de consciência da condição colonial reiterava no Brasil sua condição de um grande inferno, não se salvando nem a natureza que, em si, isoladamente, era edênica", esclarece Mello e Souza (2005, p. 71), acrescentando que, aos olhos do colonizador europeu, o Diabo, "Senhor das terras coloniais [...], não entregaria o seu povo de mão beijada ao inimigo; a cada avanço da evangelização, ele esbravejaria, demonizando a natureza e se inscrevendo no cotidiano. Um rio caudaloso podia estar habitado por diabos" (MELLO E SOUZA, 2005, p. 68).

Já tivemos oportunidade de ressaltar como, no caso do Brasil, o próprio nome estava carregado de ambiguidades, significando, inicialmente, a ilha dos bem-aventurados, para depois converter-se no emblema satânico da madeira vermelha. Para os jesuítas, "fora a malfadada árvore de pau vermelho que roubara o nome santificado, atestando a insubordinação de um mundo natural muitas vezes caótico, desordenado e contraditório como o próprio demônio", de maneira que "fosse permanente na Colônia portuguesa o estado de guerra entre as forças do Bem e do Mal" (MELLO E SOUZA, 2009, p. 32)

Na verdade, não apenas o Brasil, mas toda a América se verá desde o início marcada por uma ambiguidade simbólica, sustentada por outros símbolos de sentidos igualmente contraditórios, como o do ouro americano: "Já sabemos, de fato, como o mesmo precioso metal de que se enfeita a vaidade mundana não deixava de traduzir para os homens, em

termos terrestres, um resplendor quase divino, e que, servindo para adornar altares e dourar templos inteiros, havia no seu brilho como que a sagrada auréola da Fé", comenta Holanda (2002, p. 211). "Da mesma luz sobrenatural, que dá tamanho preço ao fruto das minas preciosas, pareceu banhar-se, não raro, toda a natureza americana, e não apenas suas viridente e constante vegetação, como também certas espécies animais, algumas desonhecidas até então na Europa."

No caso da nossa Literatura, haverá, desde sempre, uma identidade muito estreita entre as expressões nacionais e a Natureza local. "Entre nós, esse motivo chegou a assumir um aspecto normativo. O poeta ou o romancista pareciam não admitir, na narrativa ou no poema, mesmo de caráter puramente confessional, a ausência da paisagem", observa Flávia Paula Carvalho (2005, p. 21), em estudo sobre a presença da Natureza na literatura brasileira. "Obra literária e pintura da natureza passam a ser inseparáveis. O que chega a estar quase explícito nos estudos desses primeiros críticos e comentaristas é que o Brasil teria condições de ter uma grande literatura por ser agraciado com a majestade da sua natureza" (CARVALHO, 2005, p. 33).

A autora refere-se aos críticos que estabeleceram os paradigmas da literatura romântica brasileira, como o francês Ferdinand Denis, o português Almeida Garrett e o fundador da escola em chão brasileiro, Gonçalves de Magalhães.

Em 1822, ano da independência do Brasil, Ferdinand Denis publica, em Paris, seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, livro resultante de sua viagem ao Brasil, sobre o qual escreve: "Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação" (DENIS, 1989, p. 36). O que o crítico valoriza é justamente aquilo que, na Natureza bruta, resiste ao avanço humano: "Na floresta virgem, experimenta o homem as mesmas impressões que nos bosques continuamente devastados pelo lenhador? Não têm mais força e liberdade os animais que vivem na campanha?" (DENIS, 1989, p. 37). A liberdade que o romântico procurava para a Arte só seria encontrada onde as forças naturais corriam sem peias. A primeira idéia defendida pelo ensaio de Denis, segundo comentário de Antônio Soares Amora, é justamente a que

> defende o princípio de que já não se poderia pôr em dúvida a influência fortemente estimulante da natureza "sobre o progresso das Artes e sobre o estilo dessas Artes nas regiões tropicais". Punha-se assim de lado, como tinham feito os recentes historiadores das literaturas alemã, inglesa, italiana, espanhola e portuguesa, a convicção de que só os países de requintada

> civilização e de natureza convencionalmente considerada propícia a tal tipo de civilização, poderiam, como fora, por consenso unânime, na Antiguidade o caso da Grécia, modernamente o caso da França, produzir uma literatura de obras-primas. A natureza tropical, como era o caso da natureza do Brasil, pela sua majestosa opulência, pelas suas imensas energias, pela sua permanente vitalidade, pela sua originalidade e pelos seus inúmeros encantos, haveria de estimular os sentimentos e o pensamento, haveria de elevar o espírito do homem e compeli-lo à criação de uma poesia, de uma arte, de uma literatura, e, finalmente, por influências da civilizada Europa, à criação de uma cultura igualmente opulenta e cheia de energia criadora. (AMORA, 1969, p. 64-65)

Comentando o ensaio de Denis sobre a literatura no Brasil, Maria Helena Rouanet lembra "a importância que o *exótico* veio a adquirir, enquanto 'Unheimliche', enquanto 'perigo' representado pelo desconhecido temporalmente próximo e que deveria ser neutralizado pela 'domesticação', dentro do processo de constituição de uma imagem (amena) da realidade americana" (ROUANET, 1991, p. 194, grifo da autora). Oscilando entre o exotismo e um ideal de europeização, o escritor brasileiro procurava anular o primeiro em benefício do segundo: "Não era qualquer *exótico* que se deveria tentar anular, mas tão somente aquele que continuasse a ser 'unheimlich', i.e., que não houvesse sido *domesticado* pelo olhar e pelo discurso europeus." Por isso, "graças a Ferdinand Denis, portanto, o *exótico* (um certo exótico, ao menos) vai poder identificar-se plenamente ao nacional e, desta forma, como escreveu Luiz Costa Lima, combinava-se 'a nossa vontade de mostrar nossa singularidade com a de ter internalizada a opinião européia sobre qual o nosso justo proceder'" (ROUANET, 1991, p. 196).

Como Denis, o português Almeida Garrett lança a preocupação para a literatura brasileira: Natureza e Nacionalismo. A Natureza é o específico brasileiro:

> E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece; a educação européia apagou-lhes o espírito nacional: parece que se receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades. (GARRETT, 1989, p. 90)

Amparado por essas reversões românticas no imaginário europeu, Gonçalves de Magalhães, em seu "Ensaio sobre a história da literatura do Brasil", publicado no primeiro número da revista *Niterói* (1836), também aponta o índio e a natureza como os "princípios ativos" da literatura nacional. O mundo natural indomado era a nossa diferença para com o espírito colonizador: "O homem colocado diante de um vasto mar, ou no cume de uma alta

montanha, ou no meio de uma virgem e emaranhada floresta, certo, não poderá ter os mesmos pensamentos, as mesmas inspirações, como se ele assistisse aos olímpicos jogos, ou na pacífica Arcádia habitasse" (MAGALHÃES, 1978, p. 147-148). A Natureza local é, então, denominada, pelo poeta, um "vasto Éden" com plantas "de mil espécies" e exaltada por seu deserto humano, "onde se anuncia a vida por esta voz solitária da cascata, que se despenha, por este doce murmúrio das auras, que se embalançam nas folhas das palmeiras, por esta harmonia grave e melancólica das aves e dos quadrúpedes" (MAGALHÃES, 1978, p. 154-155). Os homens que a habitam, por sua vez, são mais músicos e poetas que os europeus racionalistas, a exemplo dos Tamoios, em suas festas, danças e hinos de guerra.

É com os sertanistas do Naturalismo e do Pré-Modernismo que a Natureza vai perder o lugar no panteão divinizado que a colocou o ideário romântico. Neles, "a paisagem está mais identificada ao homem, é parte integrante da sua vida, e não mais a representante dos mistérios e da majestade da criação" (CARVALHO, 2005, p. 61). Se, no Romantismo, a participação entre Natureza e Homem era de correspondência afetiva, na cosmovisão dos estilos seguintes eles se fundem num complexo de ação e reação, em que já não existe mais lugar para "o exótico ao bárbaro ou temível", pois o mundo natural é também o cotidiano do homem no mundo (CARVALHO, 2005, p. 61-62). A mudança já pode ser entrevista em Taunay, em cuja obra "a natureza constitui parte da vida do homem, que vive integrado nela, tendo diretamente ligadas a ela as atividades de todos os momentos, quer se refiram ao trabalho ou ao lazer" (CARVALHO, 2005, p. 65). Ainda que buscasse identificar o próprio espírito com o mundo natural, o romântico ainda sofria a impossibilidade dessa comunhão e contemplava a natureza a partir de uma fronteira que dividia interior e exterior:

> No romantismo, esta identificação entre a *alma* humana e a natureza aparece como obra de uma força transcendente que pretende unir duas entidades e mostrá-las na sua semelhança e na sua sujeição a esta força. A aproximação opera-se por meio de uma correspondência entre o que se passa no interior da consciência humana e os aspectos exteriores da natureza, numa tradução que demonstra a identidade das duas entidades ou a linguagem de Deus falando por meio delas. De qualquer maneira, são sempre duas entidades. (CARVALHO, 2005, p. 130, grifo da autora)

No Naturalismo, a Natureza perde a sublimidade, tornando-se novamente ambiente de degradação, para, a partir da literatura pré-modernista, ser incluída como um dos elementos do espírito humano, de modo que Natureza e poeta possam falar "simultaneamente, em uma só voz". Assim, "ao mesmo tempo em que a atitude pré-modernista deixa de lado o que

podemos considerar a degradação da natureza operada pelo naturalismo [...], também vai abandonar a dualidade encontrada no romantismo" (CARVALHO, 2005, p. 130).

De qualquer modo, assiste-se, do Romantismo ao início do Modernismo, uma reabilitação da Natureza que vai valorizá-la no imaginário nacional e reposicionar o espírito humano diante dela:

> Uma vez que se lhe confere autonomia e significado mais amplo, a natureza e seus representantes adquirem dignidade e, ao mesmo tempo em que ela é posta ao lado do homem, como protetora ou coadjuvante nos momentos de sofrimento ou penúria, pode também sofrer as consequências dos seus atos de violência. Nesse caso, assume o escritor atitude de protesto diante da agressão do homem ao seu meio ambiente.
> Essa mudança de perspectiva abre caminho para as atitudes de denúncia da ação do homem contra a natureza, que atestam também o descaso das nossas autoridades pelo país. (CARVALHO, 2005, p. 131-132)

A supervalorização da Natureza, no período romântico, seguida de sua integração ao processo e destino humano, estabelece as bases para uma concepção dialógica entre Homem e mundo natural, aquela que se vê presente na obra amazônica de Darcy Ribeiro.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 348) avisa que "a distinção clássica entre Natureza e Cultura não pode ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não-ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa". Para descrever o modo de sentimento indígena sobre a Natureza e sobre si mesmo, ele sugere o termo *multinaturalismo*, em paralelismo com o termo *multiculturalismo*, aplicado à diversidade das culturas. Se avisão multiculturalismo concebe uma Natureza unitária, caracterizada pela "universalidade objetiva dos corpos e da substância", sobre a qual se elaboram diversas formas culturais, na sua "particularidade subjetiva dos espíritos e do significado", a visão multinaturalista, ao contrário, aposta em "uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos", ou seja, "a cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal; a natureza ou o objeto, a forma do particular" (CASTRO, 2002, p. 348-349). As consequências são que, enquanto as culturas ocidentais são etnocêntricas, fortalecendo-se pela oposição com a Natureza e com as demais culturas, o indígena é "cosmocêntrico"; enquanto nós "opomos humanos e não-humanos", na cosmovisão indígena "natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico" (CASTRO, 2002, p. 369), de modo que "não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma — pontos de vista" (CASTRO, 2002, p. 349). Os ameríndios não separam, pois, a humanidade da Natureza e da animalidade, concebendo a sociedade como uma entidade cósmica, bem como o cosmo como uma organização social, numa verdadeira existência ecológica. Por isso, Castro (2002,

p. 370) conclui que, em vez de os indígenas recusarem os predicados da humanidade a outros homens, como se acreditava que fizessem, na verdade "eles estendem tais predicados muito além das fronteiras da espécie, em uma demonstração de sabedoria 'ecosófica' que devemos emular, tanto quanto permitam os limites de nosso objetivismo".

A prosa de Darcy Ribeiro também retira essa oposição clássica ocidental entre floresta e cultura. Antes de tudo, convém notar que são raríssimas as passagens de pura descrição do espaço natural, que é normalmente evocado a partir de suas relações com as personagens. Por outro lado, quando a mata é descrita pela primeira vez, no romance, a partir do olhar de Isaías, ela aparece caracterizada a partir de elementos denunciadores da presença cultural. Diz o Avá:

> A minha mata é um mundo de troncos altos, esguios, brotando do chão limpo, subindo e subindo para só se esfolharem lá em cima, no alto. A luz só entra ali em jorros, onde um raio derrubou uma árvore, mas a mata fecha logo essas feridas. O natural dela é uma penumbra verde, sombria, como uma *catedral romana*. Também ali só duas vezes ao dia há bulício: ao amanhecer e ao anoitecer. Então as *capelas* de macacos guaribas saltam nos galhos e urram desenfreados e todo bicho de pena canta ou arrulha esvoaçante com medo da noite que evém ou com a alegria da antemanhã. Estas são as *duas missas cantadas* da floresta virgem: a da manhã e a da tarde. (RIBEIRO, 2001, p. 72-73, grifos nossos)

Não é apenas a formação cristã de Isaías que projeta na floresta imagens da experiência religiosa, como as grifadas no excerto. Se assim o fosse, o léxico deveria se limitar às falas e focalizações da personagem, em vez de surgirem também como marcas de um narrador mais "objetivo", como na descrição dos macacos guaribas, em outro entrecho da obra: "Macacos jovens de todos os tamanhos saltam e urram por todo lado. Quem dá os roncos mais medonhos é o *capelão* do bando, um guaribão enorme, barbudo, que se exibe enroscado num galho pela cauda e agarrado a ele com as patas" (RIBEIRO, 2001, p. 185, grifo nosso)

O que se nota, portanto, nas lembranças da personagem, como no discurso do narrador, um impulso de sacralizar o espaço mairum e retratá-lo pelas referências religiosas que estão nos fundamentos de qualquer cultura: a floresta é um lugar religioso e, portanto, uma formação cultural, cujos habitantes se comunicam como membros de uma comunidade social organizada em ritos. Por isso, quando descreve a floresta, Isaías também introduz a fala por um texto em latim, como se fosse uma oração nativista:

> *Arbor una nobilis:*
> *Silva talem nulla profert*
> *Fronde, flore, germine:*

*Dulce ferrum*
*Dulce lignum*
*Dulce pondus sustinet*
*Flecte ramos, arbor alta,*
*Tensa laxa víscera,*
*Et rigor lentescat ille*
*Quem dedit nativitas:*
*et superni membra*
*Regis tende miti stipite.* (RIBEIRO, 2001, p. 72)

Nomeá-la de catedral trai o intento de contemplar a floresta como um lugar sagrado, um centro, ou seja, "o ponto em torno do qual o espaço é organizado, ou sacralizado". Um centro fundador sempre exibe uma espacialidade vertical, em oposição à geografia horizontal do mundo a conquistar, e por isso "torna-se um eixo", *axis mundi*, que liga céu, terra e mundo subterrâneo, como na descrição de Isaías, iniciada justamente pelo relevo da presença dos altos troncos que ligam céu e chão e se agrupam numa abóboda arquitetônica de catedral. Trata-se de um lugar de revelação e transfiguração do divino, conforme atestam as mitologias universais:

> Ao elevarmos os olhos para o topo das montanhas, para as flechas das catedrais, para a copa de uma grande árvore que se destaca no meio do campo, de alguma maneira, elas criam em nós um instante de *awe*. Esse arrepio, esse momento mudo, tem fundamento: árvores, templos, montanhas tocam o céu e são vistos nos mitos como dotados de poder. (SEABRA, 1996, p. 69)

Assim, transformando a floresta num meio cultural, Darcy Ribeiro devolve a condição de lugar sagrado que o Ocidente lhe retirou, pela separação entre a cidade humana e a Natureza indômita. Com isso, empreende também um movimento de retorno na história da literatura ocidental, pois, se a floresta forneceu as primeiras imagens para a descrição da cidade na literatura moderna, conforme atesta Walter Benjamin (2002, p. 39), lembrando a influência de *O último dos moicanos*, de J. Fenimore Cooper, sobre Balzac, Eugène Sue e Alexandre Dumas, agora é a cidade que, a partir das experiências do indígena viajante, fornece imagens para a descrição da selva. Isaías fornece, pois, a mudança de perspectiva necessária ao olhar ocidental, para repropor as imagens da mata, quando passa de um a outro lugar, da floresta à civilização e, desta, de volta à mata: "Raramente eu tinha olhos para ver a mata por onde andava, e que hoje, saudoso, revejo na memória", reconhece, explicando a reabilitação da floresta pela experiência da cidade que aflora nas suas descrições (RIBEIRO, 2009, p. 58). O que Isaías empreende é, pois, uma mudança de perspectiva, por isso, suas descrições costumam igualmente se posicionar em ângulos diversos, para apanhar o objeto em sua totalidade axiológica:

> Vista do céu, a floresta é um tapete ondulante, feito de todos os tons de verde, salpicada de copas coloridas. Vista de baixo, pisando folhas mortas, é um mundo sombrio, de onde milhares de colunas, esguias ou grossas, que saem do chão limpo para o alto, se esgalham e se esfolham, formando um teto de ramagem entrelaçada. Aqui e ali, onde um raio derrubou uma árvore, o sol penetra na mata, iluminando. Então, ao lado do tronco que apodrece, brotam e crescem rapidamente plantas novas, querendo ser árvores ou cipós. (RIBEIRO, 2009, p. 58)

Conforme se a observa "de baixo" ou "do alto" – expressões que, aqui, não apontam apenas para opostos geográficos, mas também para pontos de vista valorativos –, a floresta pode ser concebida como "sombria" ou luminosa, reduto da Morte ou oportunidade da Vida. Durante a viagem de Alma e Isaías pela selva, as imagens duplas e especulares continuarão se repetindo, numa representação da totalidade peculiar ao mundo natural: "A canoa corre nas águas, o sol sobe nos céus. [...] Só há fartura de água, de céu, de luz. Isaías, ofuscado, sorri incandescido" (RIBEIRO, 2001, p. 167). Entre os símbolos do baixo (água) e do alto (céu) penetra um elemento inefável, a luz, confundindo os opostos numa totalidade que recobre também o homem, "incandescido". Em outro momento: "A canoa voa no rio, o sol voa no céu. As águas frescas do Iparanã, salpicando, brilham na ponta da jacumã" (RIBEIRO, 2001, p. 181), é o rio e a água que concentra a luz que divide e reúne os dois mundos. Finalmente, em outro trecho, a imagem se alonga "Entre o rio e o céu, a canoa corre ligeiro, debaixo do sol, em cima do espelho das águas. Ponto negro movente na imensidão. As praias se escondem esfumadas na distância. A mata é uma faixa escura, no horizonte. Às vezes se projeta invertida, no céu: miragem" (RIBEIRO, 2001, p. 167). Comparemos esta floresta de *Maíra* com outra, do português Ferreira de Castro (1967, p. 23-24), em seu clássico *A selva*: "A travessia demorou algumas horas. [...] O 'Justo Chermont' seguia entre duas margens – terra baixa, terra em formação [...]. Cobria-a densa vegetação, que se abraçava, que se prendia, formando muralha cerrada de troncos, ramos e folhas. [...] Os olhos não iam para lá da margem, da cortina espesa". Aqui, vislumbrada pelo horizonte do desbravador europeu, a floresta emperra o avanço humano, constitui ainda um obstáculo e uma adversidade, corre apenas pela terra e revela, assim, seu lado sombrio predominante sobre o luminoso. Em vez da ligeireza deslizante da canoa de *Maíra*, temos um barco pesado e um destaque para a demora da viagem.

Com essa irmanação entre homem e selva e esse espelhamento de alto e baixo e da cidade sobre a paisagística da Natureza, a floresta, em *Maíra*, ganha estatuto de lugar da verdadeira cultura humana, pois, como a cidade, a selva de Darcy Ribeiro é um lugar da

confluência das espécies – a selva de Darcy Ribeiro é um coletivo, como disse Benjamin (2002, p. 194) da cidade: "As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes." Esta é a segunda marca da descrição da floresta, nas páginas de *Maíra*: um território alvoroçado e buliçoso, em lugar do ambiente místico e silencioso com que geralmene costuma ser caracterizada. Em Darcy Ribeiro, lugar de cultura, a floresta também é o espaço da linguagem, "a floresta fala, clama [...] atroa e brama" (RIBEIRO, 2009, p. 57), numa miscelânea de sons e cores, representada especialmente pela coletividade das aves:

> A passarinhada rugecanta. Tucanos de bicões amarelos, papos dourados, assobiam e saltam piruetas sobre as copas das árvores mais altas. Acima, nos céus, vibram azulíssimas, encarnadas, amarelíssimas araras-unas-pitangas-jubas, voando aos casais, ciumentos, dialogantes. Logo atrás, vêm os bandos falantes de maritacas. Chegam, depois, as ancãs gritadoras, orgulhosas de suas coleiras, e por fim a algazarra dos periquitos mexeriqueiros. (RIBEIRO, 2001, p. 56-57)

O alvoroço ocorre especialmente na alvorada e no ocaso, a hora do *rush* na selva, quando a Natureza revela, como a cultura, sua algaravia de línguas: "Os berros dos guaribas acordam a bicharada, que entoa, cada qual com a sua voz na algazarra infernal: as antas espirram, as onças esturram, os veados berram, os caititus e queixadas grunhem, as aves piam" (RIBEIRO, 2009, p. 57). Os signos da linguagem não aparecem, contudo, apenas nas vozes, mas em uma inifinidade de modos de expressão, que se identificam com as manifestações humanas na palavra, na arte, na dança e nos ritos:

> Garças alvas e suas irmãs azuis enrolam e *desenrolam os esses de seus longos pescoços* e saltam, esbeltas, na sua ponta de areia. Colhereiros rosados, *capas de carmim*, berloques eriçados, *colorem a sua beira*. Jaburus-tuiuiús, escarafunchando o lodo para parecer tristonhos, *se equilibram, alegres, numa perna só*, lá no seu lugar. Guarás saltam daqui prali, *pintando tudo*. Patos e marrecos irerês invadem as águas trêmulas, lambidas por lufadas de vento, comendo piabas e *conversando em língua quaquá*. (RIBEIRO, 2001, p. 56, grifos nossos)

A linguagem converte-se em língua e idioma, as penas são costumes, as presenças são ações de embelezamento e arte, de modo que a prosopopeia se torna a figura mais consentânea para a descrição da floresta dos mairuns: "A mata toda em sua extensão inteira já *acordou* dos meses de inverno. [...] Explode aqui-e-ali em frondes que amanhecem umas *vestidas de gala* em azul-celeste, em carmim ou escarlate; outras, em *hábitos monacais* que

vão do branco prateado ao roxo episcopal e dele ao amarelo mais budaquimer" (RIBEIRO, 2001, p. 56, grifos nossos), descrição em que novamente surge o elemento religioso, pois esse mundo não é apenas um lugar de homens e animais, mas principalmente morada de deuses: "No cume das copas que reinam sobre o verde-mar da verde mata os japus gritam e saltam abrindo as caudas para *mostrar a Maíra* o amarelo-sol de suas penas secretas" (RIBEIRO, 2001, p. 57). O sol não é apenas um evento astronômico, mas a presença de Maíra e, como o homem, o animal reverencia a divindade, não faltando, entre eles, quem assuma mais diretamente a função de sacerdócio nessa religião nativista: "Uirapurus estatelados, rubronegros pajés encantados, cantam e modulam para o mato assombrado" (RIBEIRO, 2001, p. 57). Trata-se, afinal, da sociedade cósmica indígena, na qual mesmo o inorgânico estabelece correlações com o animado, como na zoomorfização do principal rio mairum: "O Iparanã, contido a custo no seu leito, corre vertiginoso, vibrante e vermelho como uma leoa suçuarana. As águas turvas, picadas pelo vento ao arrepio da corrente, tremem e on- deiam, gemendo no ar, marulhando nas barrancas e retumbando, crepitantes, no tambor do fundo das ubás" (RIBEIRO, 2001, p. 351)

A expressão dos animais, por sua vez, comanda as emoções e efusões humanas, numa comunhão de destinos e linguagens: "Os índios e eu, ali, entre eles, acampados na mata, também nos alegrávamos e nos entristecíamos, no mesmo ritmo", conta Isaías (RIBEIRO, 2009, p. 58). De modo que a longa descrição do bulício e dos movimentos da mata enseja a festa dos homens e com ela se funde, num único plano de seres que comungam não apenas o mesmo lugar, mas também o mesmo modo de existência e expressão:

> Todas as manhãs e todas as tardes, dançamos ao redor da cova de Anacã. [...] Os quatis sempre discretos, e até medrosos, porque foram os últimos a chegar, hoje, tiveram que dançar a manhã inteira. Todos ficaram encantados com a dança de roda em que os homens e as mulheres dançavam, marcando o ritmo com varas e soprando enormes flautas mansas. [...] Uma hora depois a gente de todos os clãs, entreverada, estava dançando a dança dos casais atrás dos músicos quatis. (RIBEIRO, 2001, p. 58)

O narrador chama os dançarinos pelo seu epônimo totêmico, de modo a fazer a passagem entre rito animal e rito humano, exercida pelo estímulo da dança do clã, que convoca toda a gente da aldeia para a festa.

Talvez, contudo, a melhor imagem para atestar essa fusão entre meio natural e meio social, Natureza e Homem, seja aquela que descreve o abraço de Alma e Jaguar em um ninho formado pelos elementos naturais, por isso a transcrevemos na íntegra:

> Ficamos ali deitados os dois, juntinhos, com a cabeça alta e o corpo curvado no oco da areia, sobre as folhas. Debaixo de nós a duna continuava a curva. Adiante, entrava debaixo das águas do rio para sair do outro lado, como areal, e prosseguir, mais e mais longe, como macega, e depois como mata até converter-se, afinal, em horizonte sem fim, florestal que de verde se azulava, virando o céu. De lá, continuava arqueando e subindo devagar, como espaço curvo, infinito, azulíssimo, por cima de nós. Depois prosseguia tranquilo, dobrando até se converter, lá atrás, em outro horizonte de céu e de mata que completava a curva do mundo. E seguia vindo através das matas e areias para, afinal, sustentar nossa cabeça no tufo da duna coberta de verdes folhas de pacova-brava. Lá na frente, do alto, o Sol-Coraci nos olhava, enquanto cumpria o ofício diário de traçar seu arco dos trilhos do céu. Nós dois, lassos, de mãos postas um no emblema do outro, éramos o nó e o laço que ao mundo atava e abarcava. (RIBEIRO, 2001, p. 330)

A imagem, descrita numa fluência ininterrupta dos objetos que a compõem, cria uma unidade perfeita entre o ambiente e seus habitantes. A duna "continua" a curva dos corpos deitados e espinha numa linha que envolve o rio, transforma-se na areia da outra margem, "prossegue" como mato baixo e mato alto e perde-se num "horizonte sem fim" em que o verde se esfumaça no azul do céu. Depois faz o caminho de retorno pelo domo celeste até se fechar novamente no "nó" dos amantes entrelaçados. Nem o Gênesis logrou descrição tão justa e bem-composta da comunhão entre Homem e Natureza, qualidade maior do modo mítico de conceber o mundo e as coisas, em que Darcy Ribeiro mostra seu duplo engenho de ficcionista e antropólogo, que conhece o poder metafórico do mito e sabe exprimi-lo. Turner recorda que

> Em todos os lugares em que as culturas humanas desenvolveram e mantiveram um contato íntimo e vital com seus habitats, sem os isolamentos da alta tecnologia e as concomitantes rupturas, arrogâncias e desperdícios – em suma, em todos os lugares onde a mitologia é a mais desenvolvida das tecnologias – aí existem esses artefatos de comunhão e adaptação. (TURNER, 1990, p. 14)

Aqueles mesmos povos que fundaram a maldição da Natureza e da floresta, no Ocidente, foram responsáveis por uma substituição da visão mítica por uma conformação história do mundo. Turner lembra que, com a história sagrada, os judeus "foram o primeiro povo a criar e a escrever um registro histórico consecutivo", estabelecendo um plano de salvação, em que a História derrotaria a Natureza: "Essa religião, portanto, desde o início anuncia formalmente sua orientação histórica, em oposição à mitologia. Ela descreve o destino humano como uma marcha implacável para a frente na busca de um destino especial. As súplicas de renovação, a alma do mito arcaico, não são mais necessárias" (TURNER, 1990, p. 44). O cristianismo, herdeiro da tradição judaica, continua sua teologia unidirecional

de supremacia do Homem-Deus sobre o ambiente terreno e as religiões naturais: "Jesus e seu clero tinham sido eventos históricos que só podiam ocorrer *uma vez* no tempo histórico. Os cultos pagãos, por outro lado, não eram autênticos porque seus mitos eram apenas mitos, não eram historicamente verificáveis e eram, portanto, nada mais do que alívios temporários e ilusórios" (TURNER, 1990, p. 61). O antropólogo Darcy Ribeiro, por sua vez, reconhece a integração entre o indígena e seu *habitat*, em comparação com nosso hábito científico de ignorar a Natureza enquanto extensões de nossa própria consciência, o que invariavelmente conduz a uma recusa de ver o Outro em sua individualidade:

> Os índios, aqui vivendo milhares de anos, numa interação fecundíssima com a natureza tropical, acumularam uma minuciosa sabedoria adaptativa. Cada povo índio tem, de seu ambiente, esse conhecimento copioso que denomina cada árvore ou arbusto, cada inseto e cada peixe, as aves e todo outro animal e planta, definindo-lhes características e atribuindo-lhes utilidade. Nós brasileiros, ao contrário, somos os que chegamos ontem. Para nós, uma árvore é um pé de pau, todo animal é bicho. O pouco que sabemos da natureza circundante, inclusive seus nomes, aprendemos dos índios. (RIBEIRO, 1992, p. 38)

Darcy Ribeiro aprendeu esse espírito de participação principalmente entre os Kaapor, nação amazônica cujo nome significa "os moradores da mata", expressão com a qual eles mesmos se intitulavam.

> Para meus Kaapor, a mata – seu mundo – é uma entidade viva. Sua mitologia ensina até como surgiu. O velho deus-pai, Maíra-Monan, sentindo-se muito só, [...] soltou um alento para ter seu filho. O alento de deus-pai, Maíra, sobrevoou por longo tempo, buscando onde se assentar, até que encontrou uma árvore alta. Encantado com aquele ser tão destacado, o penetrou. Foi até o cerne, de lá desceu pelas raízes, para sentir o gosto das terras e das águas; subiu depois pelos galhos até as folhas, onde sentiu o farfalhar dos ventos. Gostou tanto daquela criatura de deus-pai que a fez multiplicar-se.
> Assim nasceu a floresta. (RIBEIRO, 2009, p. 60)

O mito Kaapor é reproduzido, em *Maíra*, no mito mairum:

> Viu, então, no meio da penumbra, uns seres maiores que se destacavam, imponentes.
> Eram árvores esparsas. Desceu numa delas, entrou bem no cerne. Dali de dentro começou a provar o sentir-se das árvores. Baixou pelas raízes que desciam e com elas comeu terras e bebeu águas. Ergueu-se, depois, com o tronco ereto, orgulhoso de si, subindo e se esgalhando e se abrindo em ramos. [...] Muito tempo esteve Maíra gozando naquele ser esgalhado, folhento, o sentimento de ser árvore. Gostou. [...] Daquele capão de mata, Ele fez nascer outro e depois outros e outros, para sentir mais o mundo das árvores. Assim fez a floresta enorme que cresceu e cresceu ainda mais. Maíra era, agora, a

> selva selvagem, cobrindo tudo de árvores sem conta. [...] O filho do Velho, ainda não nascido, multiplicou-se, assim, pela primeira vez, como árvore e floresta. Depois, dizem, experimentou ser vários outros seres. Mas voltava sempre ao grande ser folhudo que lhe dava mais contentamento: a mata. Com ela se estendia, lançando mais frondes pelo ar; mais caules para o céu; mais raízes, terra adentro. (RIBEIRO, 2001, p. 147)

A selva é, portanto, percorrida e preenchida pela divindade, ser vivo e espiritual, que, como os homens, come e bebe da água e da terra, multiplica-se e festeja a alegria de sentir o mundo. É o mito, que, conferindo a tudo a magia e a vivacidade do espírito, impede que se separem *corpus* e *logos*.

Contra essa forma de sentir eleva-se a tradição binarista ocidental, representada, no romance, por Juca e Nonato. Já tivemos oportunidade de notar como o primeiro encarna o vilão do mundo mairum. Sobre o outro, é importante lembrar que sua trajetória é a da razão calculadora, que procura separar a subjetividade do objeto observado, para tentar dispor as coisas num discurso "verdadeiro" e linear, que reproduza a linha de causa e efeito dos eventos, buscando recontar a história de Alma, a morta. Nonato arremeda a narrativa policial, que inspirada também pela literatura da floresta, retorna igualmente, pelas mãos de Darcy Ribeiro, ao seu ambiente original: "Na trilha da influência de Cooper, abre-se para o romancista (Dumas) a possibilidade de criar espaço para as experiências do caçador no cenário urbano. Isso tem sua importância para o estabelecimento do conto policial" (BENJAMIN, 2002, p. 215). Só que, dessa vez, as empreitadas racionalistas do investigador se mostrarão infrutíferas na selva: se o indígena da floresta inspirou o detetive urbano, "na extraordinária concentração sobre determinada meta, na tenacidade da perseguição, na indesviante resistência às maiores dificuldades" (JUNG apud BENJAMIN, 2002, p. 217), a tentativa de apropriação dessas qualidades por um homem da cultura civilizadora torna-se pastiche frustrado e ridículo.

Se Nonato orienta-se pela lógica ordenadora racionalista, tentando inutilmente submeter ao discurso histórico o mundo mítico, Juca, por sua vez, vilão do capitalismo civilizador, reduz todos os objetos da mata a mercadorias e cifras:

> – Nos tempos bons mesmo, do começo, meu pai negociava com os índios, era uma seringa fraca, que dava nessas matas, cá de baixo. [...] Depois o comércio afrouxou e começou o trabalho com pena de garça e com óleo de ovos de tartaruga. Garça branca aqui, naquele tempo, era de escurecer o céu quando revoava. Sumiram. [...] Por muito tempo foi a melhor mercadoria do Iparanã. Exportavam em quantidade, não sei pra quê. [...] Antes das garças, o comércio bom era o de óleo de ovos de tartaruga. Havia também quantidade de tartaruga e se exportou um despropósito. [...] Tudo ia pra fora, exportado. [...] O certo é que acabaram com tudo que era farto e fácil. Pra nós só ficaram os couros de

> jacaré que, também, já estão escasseando. E uma ou outra pele de lontra e de jaguatirica, que vocês sabem com que sacrifício eu junto agora. O que podia dar um bom dinheiro era a carne seca de pirarucu. (RIBEIRO, 2001, p. 144)

Libelo contra os males da Alteridade, *Maíra* não poderia expressar-se como uma trama unilateral. Por isso, ainda que Isaías, Alma, os mairuns e seus deuses inscrevam-se ao lado dos "heróis" do romance, o ponto de vista do antagonista posiciona-se ao lado do daqueles, para dar maior força ao poder relativizante do enredo. Pelo olhar de Juca e Nonato, o narrador expõe a perspectiva do Oponente na trama, buscando revelar ao leitor as razões do Mal e, com isso, desestabilizar o lugar do Outro. Afinal, o Ocidente civilizador é o Outro do olhar mairum e, como este, deve também gozar, por momentos, da qualidade de sujeito da trama, se a intenção da obra é denunciar a natureza espúria da Alteridade. Esse deslocamento, entretanto, tem como efeito maior a inversão dos polos axiológicos; paradoxalmente, o civilizado é agora o lugar do selvagem: "– É como se eu tivesse perdido minha alma, roubada pelos curupiras, e vivido por anos a fio como bicho entre bichos" (RIBEIRO, 2001, p. 76), comenta Isaías, sobre sua condição maldita, depois da estada com o civilizador, e conclui: "Peço é que a civilização ande mais devagar, não chegue lá" (RIBEIRO, 2001, p. 169).

Por optar pelo selvagem e pelo natural, Alma é que é, entretanto, o grande conversor dos males em *Maíra*. Vimos que, em sua jornada, tudo que se apresenta, a princípio, como mau, a seus olhos acaba revelando-se bom, e vice-versa. Sua chegada à floresta é narrada como um retorno ao Éden primitivo: "Descer com Isaías por este riozão, nesta canoinha de nada, com fome, vendo estas águas sem fim e dos dois lados matas e matas sem começo. Tudo igual, igualzinho, ao dia da criação" (RIBEIRO, 2001, p. 170). Alma se perde no labirinto da selva. Quando Isaías a encontra, são surpreendidos por um bando de guaribas, que lhes atiram fezes. Para livrar-se da sujeira, Alma tira a roupa e pula no rio. Depois dessa progressiva caminhada rumo ao primitivo – desencaminhamento na mata, encontro com os símios e nudez – o capítulo encerra com uma frase mítica: "Um homem e uma mulher sozinhos na praia imensa, deserta" (RIBEIRO, 2001, p. 185). Mais tarde, com Jaguar, o sentimento da personagem associa o primitivismo e a intimidade da infância, em que o mundo mairum aparece com os sentidos de um lar: "Este sentimento do mundo como meu ninho eu nunca tivera. Nem podia ter senão aqui, onde a gente gasta os olhos de olhar adiante, adiante, e só vê as matas e os céus da criação original, sem marca de mão humana." A originalidade desse mundo em que Homem e Natureza ainda não se apartaram reforça-se novamente pelo sema da nudez, como inocência primitiva e natural:

> O melhor mesmo desta tarde minha foi a inocência da nossa nudez, afinal, consentida. Inocência culposa, gozosa, porque, na verdade, eu tinha um sentimento esquisito, mairum, de pudor absurdo por estar ali pelada, ao sol, tão peluda, e também de vexame por sentir Jaguar nuinho, deitado comigo. A nudez, aprendi ontem, é o ato íntimo, secretíssimo, da mulher e do homem que, sozinhos no mundo, se desatam um diante do outro para o amor e a contemplação. (RIBEIRO, 2001, p. 330)

A positivação da floresta, na obra de Darcy Ribeiro, é mais um índice de que as imagens preferidas pela ficção do antropólogo mineiro pertendem ao que Durand chama de Regime Noturno. Discorrendo sobre as imagens próprias a esse regime, Durand (2002, p. 246) oberva que "a floresta é centro de intimidade como o pode ser a casa, a gruta ou a catedral. A paisagem silvestre fechada é constitutiva do lugar sagrado". As imagens da intimidade, características do Regime Noturno, valorizam as representações "do espaço feliz, do centro paradisíaco" (DURAND, 2002, p. 245) e remetem aos lugares da infância e aos arquétipos da vida primitiva e da Mãe Primordial. Nesse sentido, Durand (2002, p. 231) recorda: "O culto da natureza em Hugo e nos românticos seria justamene uma projeção de um complexo de retorno à mãe".

Contra esse mundo alegre, vivo, abundante e loquaz da floresta, a cidade, antes lugar do espírito e da linguagem, agora é o deserto e o silêncio. Em Brasília, Alma e Isaías

> veem e sentem, quase sem comentar a cidade enormíssima e deserta. Esta Brasília soleníssima, com seus grandes edifícios claros projetados sobre o céu de fogo. Andam horas: pelo gramado e pela faixa de asfalto da grande avenida, olhando a Catedral de mãos postas, o Itamarati derramado e a Praça dos Três Poderes, calados, com seus grandes palácios. (RIBEIRO, 2001, p. 130)

O sagrado está expulso desse lugar, tanto que faz Isaías refletir: "Isto será a anti-Roma? Aprendi a pensar que Roma é a cidade. Ali nasceram e ali estão os arquétipos de todos os estilos. Ao menos dos ocidentais. Mas Brasília não está lá. Nem como promessa." Brasília é o símbolo do deserto criado pela civilização: "Que é que se anuncia aqui? Um cânon? O cânon de uma civilização brotando no descampado?". Enquanto, na floresta, a Vida foi mostrada renascendo da Morte, num ciclo ininterrupto e eterno, a impressionante e imponente arquitetura da cidade, ao contrário, parece frágil aos olhos do mairum: "Só pergunto se esta monumentalidade é sólida, se vai durar" (RIBEIRO, 2001, p. 130). Para Alma, que também enxerga a corrupção do poder nessa meca civilizatória, a cidade é um fogo-fátuo: "Qual o quê, meu padre, Brasília é um fogo de artifício. Só resplandece. Vive e cresce porque não há minas de Califórnia que se comparem ao tesouro nacional. Só de salários, o que se paga aqui daria

para não sei o quê" (RIBEIRO, 2001, p. 131). Com sua paisagística contrária à da floresta, torna-se inevitável a capital brasileira recordar, para o Avá, sua origem silvícola:

> – 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 Iparanã 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. [...] Para nós, tudo de bom deve existir lá para a foz do Iparanã onde está o Ivimaraêi, a Terra sem Mares, nosso paraíso perdido: o reino prometido dos desesperados sem remédio! (RIBEIRO, 2001, p. 131)

Brasília, a cidade, é, pois, o Inferno dos mairuns. Todas as criaturas do Caos do Mal moram na capital brasileira, que é o "umbigo" do mundo civilizado, terra de todos os males, como o Paraíso dos mairuns é a Terra Sem Males. Isaías, como todo candidato a herói, viajou ao Inferno; mas, enquanto todo herói sempre empreende tal viagem para restituir a Vida ao seu mundo, por meio da busca de forças na morada da Morte, Isaísas falha ao tentar converter o vazio daquele mundo na linguagem dos mairuns: "As questões mais difíceis vêm agora. Todos exigem que o Avá discorra, confirmando ou negando, a visão mairum do mundo lá de fora. É como se inquirissem ao homem que mandaram ver o outro mundo, o mundo dos estrangeiros, dos inimigos" (RIBEIRO, 2001, p. 251). Nessa hora, as histórias e descrições de Isaías não fazem sentido para os mairuns, pois não confirmam o olhar de sua cultura. Ele não é mais o representante de seu povo, que poderia atestar a malignidade do mundo de fora: "O prestígio do Avá sai muito abalado desta provação" (RIBEIRO, 2001, p. 251). Logo, a palavra perde força, na falta de experiência e validade social que a confirme. "Saio, então", lamenta o Avá, "atrás de alguém que queira falar comigo ali no baíto. Ninguém quer" (RIBEIRO, 2001, p. 304). A vida pensada de Isaías esboroa-se na realidade dos mairuns, concreta e avessa à civilização. Lembremos que essa incomunicação era problema no mundo de onde Alma veio, no qual ela se sentia incompreendida. Quando no Rio, Alma lamentava: "Ninguém acredita em mim, nem eu mesma." Nem o psicanalista e amante, Fred, "não compreende nada" (RIBEIRO, 2001, p. 91. Com o povo mairum, ao contrário, ela estabelece contato firme pela comunicação física dos corpos que sua posição de mirixorã vai instituir com os homens da tribo: "Aqui, me curei. Acabou-se a angústia" e "me sinto uma sacerdotisa do amor, do amor gratuito, do amor gozoso" (RIBEIRO, 2001, p. 314). É novamente a possibilidade da linguagem, na floresta, contra o silêncio dos homens na cidade, de modo que, para Darcy Ribeiro, a destruição da selva torna-se idêntica à destruição do homem selvagem e

de sua cultura, que a preserva. Não é a destruição de um espaço, simplesmente, mas de um mundo e uma vida.

A selva e o selvagem são o modelo da utopia possível – esta é a tese de *Utopia selvagem*, em cuja narrativa, os espaços também são organizados como lugares em oposição, mas não sob a bipolaridade simplificada de selva e cidade. A oposição mais evidente se estabelece entre espaço real e ficcionário, espaço vivido e espaço idealizado. Entre as icamiabas, Pitum reflete:

> Este lugar, não podendo estar onde ele estava, ou não é lugar nenhum, ou se encontra em outro espaço ou banda. As donas também não falam do mundo de Pitum, de sua gente de lá dele, como de algum sítio existente no rio tal ou no igarapé qual.
> – Falam é de meu lado, quer dizer, da banda nossa: real. (RIBEIRO, 1982, p. 36-37)

Vimos também como, entre as monjas, se acenderá uma discussão sobre os diversos "Brasis" proclamados pelas personagens do romance, além do Brasil de Próspero, vislumbrado no pergaminho que descreve um país utópico. O percurso da narrativa estabelece, por meio da viagem de Pitum, a busca do Paraíso, como a procura da utopia possível. Recordemos que, quando se tornou prisioneiro das amazonas, o tenente "estava na pista do Eldorado — o reino encantado laboriosamente procurado, há séculos, por capitães de todas as raças corsárias. [...] Em tamanha fartura que dava para enricar inglaterras" (RIBEIRO, 1982, p. 45). Na tribo das amazonas, chega a pensar que está próximo do reino encantado, por causa da presença das icamiabas: "Acha que bem pode estar nestas morrarias cobertas de mato grosso o reino encantado. – No seu mistério, o Eldorado tem por guardiãs estas guerreiras" (RIBEIRO, 1982, p. 46).

Não apenas a personagem, mas também o narrador de *Utopia selvagem* disserta sobre a localização do Paraíso Terrestre em território brasileiro:

> Foi no Brasil que Deus plantou o Paraíso Terreal: o Éden. Juízo nada temerário, aliás, uma vez que o próprio Santo Tomás — o doutor angélico — se perguntava, indignado, onde poderia estar o Éden com Adão e Eva — sempre tão nus, e cândidos, no meio de um jardim sempre verde e florido, transado com maçãs e serpentes pecaminosas e falantes — senão numa província temperadíssima, como o tórrido Brasil? (RIBEIRO, 1982, p. 48-49)

Demonstra, assim, que o verdadeiro assunto dessa narrativa é a demanda de seu herói: a procura do Eldorado. Como Pitum, para legimitar a empreitada, recorda os escritos dos navegadores e cronistas, primeiros responsáveis pela identificação entre a América e o ideal

de sociedade perfeita, que, aliás, dará ensejo para a escritura da primeira narrativa utópica, a de Thomas More:

> O fato irretorquível é que o próprio Colombo quando deu com as ilhas de Fidel lá viu o Paraíso. Disto dá ele testemunho de próprio punho, em carta dirigida ao Papa Branco, onde se lê: Cri e creio que creram e crêem todos os santos sábios teólogos que ali, naquela comarca, é o Paraíso Terreal.
> Américo Vespúcio, em carta do mesmo ano, não só reconhece no Brasil o Paraíso, como proclama que terra assim amena, de árvores infinitas e muito grandes e que não perdem folhas e aromáticas e carregadas de frutos saborosos e salutares e com campos de tanta erva e cheios de flores que maravilham pelo odor delicioso e com imensa cópia de pássaros de várias castas em sua plumagem e com suas cores e cantos que desafiam qualquer descrição – só podia mesmo ser o Paraíso Perdido: o Éden. (RIBEIRO, 1982, p. 49)

O mérito de imaginar utopias, não é, porém, europeu, mas indígena: "Muito antes deles, porém, nossos avós índios estariam já carecas de saber que aqui em Pindorama é que tem assento Ypy-marã-iy. Quer dizer, a Terra sem Males, um Maranhão secreto e encantado que é a morada de Deus: lá só heróis conseguem chegar vivos. É uma beleza!" (RIBEIRO, 1982, p. 49-50). De modo que o selvagem seria o primeiro a conhecer a utopia e, portanto, o mais genuíno agente da construção do Paraíso na terra. Este lugar paradisíaco, segundo a narrativa, parece já existir: é a Galibia, nação de Calibã. Se tomarmos a divisão do romance em três partes, como a analisamos em capítulo anterior, constatamos a progressão que parte da divisão em "Bandas e Lados", rumo aos "Desbundes" finais, em que a orgia culmina na mistura de todas as ideias e etnias num "Paraíso selvagem". O capítulo central, no qual Pitum encontra o reino da Galibia e gradualmente se converte num selvagem, é "A margem plácida", o espaço limiar de cruzamentos de culturas, lugar fronteiriço da miscigenação. Enquanto as monjas consideram a sociedade Calibã um mundo caótico e tentam transformá-lo no seu ideal de Brasil catequizado, o herói vê no mundo que já existe a utopia perseguida e assume o modo de vida selvagem como a vida desejável:

> Depois de algum tempo ali, Pitum viu que naquela confusão há uma ordem. O mais admirável, entretanto, é o sempre ameno convívio cristão desta indiada pagã. Seria até um estilo de vida recomendável se não fosse a ociosidade índia incompatível com o progresso, pensa o preto:
> – Estão atolados no atraso, estes bugres. Vivem na fartura curtindo preguiça. — Para ele, o ofício real dos Galibis é viver convivendo e pecando inocentemente na sua comunidade solidária. [...]
> – Não querem outra vida, estes bugres — conclui Pitum. — Nem eu. (RIBEIRO, 1982, p. 90)

No final da segunda parte do livro, o narrador faz um balanço da apresentação da Galibia, comparando-a com os mitos europeus do Paraíso, para confrontar as utopias tradicionais com a utopia proposta. Reconhece, então, que o Paraíso indicado não combina com o discurso mítico:

> Bem sei, meu leitor, que esse reino Galibi não é nenhum País de Cucanha que se diga. Longe está das abundâncias miraculosas dos mundos sonhados:
> – Vacas de úberes inesgotáveis.
> – Rios de leite e de mel.
> – Arroios de cerveja e de cachaça.
> – Peixes aflitos pulando nas caçarolas.
> – Caças mágicas se transformando em qualquer iguaria.
> Nada disso existe por lá. Nem mesmo vacas há. Nem vinho, nem cerveja, nem cachaça. O mel que existe é este metido nos paus mais duros e defendido por abelhas que mais parecem marimbondos. (RIBEIRO, 1982, p. 187)

Nesse reconhecimento, o narrador descola o mito medieval do Paraíso Terrestre das terras americanas sobre as quais ele se depositou, resultando, no passado, numa tentativa de ordenação do real para construção das utopias. O mundo que é apresentado é selvagem e caótico, não verte leite e mel e precisa ser vivido em seus perigos e suas dificuldades. Por outro lado, muitos dos ideais proclamados pela mente civilizadora já se encontram aí, sem que nada se precise fazer em benefício de utopias artificiais. O narrador provoca o leitor, mostrando qualidades desse mundo, "que tem seus rústicos encantos", como a pureza dos seus habitantes, diante dos malefícios do capitalismo ocidental: "Principalmente essa indiada cândida e afável. Não tendo jamais experimentado os freios de escravidão ou do assalariato, eles guardam uma inocência e uma inteireza que, entre nós, só restam nas crianças, nos doidos e nos caducos"; a reunião do trabalho e da arte, contra a alienação do operário na sociedade industrial: "São de gabar, também, suas mãos habilíssimas para todo fazimento. Capazes de pôr perfeições indivisíveis nas coisas mais reles, pela pura alegria de criar porque nem sabem que trabalham"; a organização democrática e a supremacia do bem coletivo sobre os interesses particulares: "Organizam suas vidas em comunidade como quem acha que o importante da vida é só viverem todos juntos, convivendo livremente, sem medo de donos, nem de reis, nem de deuses" (RIBEIRO, 1982, p. 187). De maneira que, enquanto as mentes européias se desgastam em inventar sociedades perfeitas, a Galibia já seria uma utopia pronta: "Suponho que os socialistas verdadeiramente comunistas o que querem, sem saber, é um mundo como este Galibi" (RIBEIRO, 1982, p. 188). Para possuí-lo, portanto, deve-se apostar no modo de vida selvagem, que se anuncia no paroxismo do capítulo "Desbundes" e na metáfora da ilha voadora.

A Utopia de More é situada em uma ilha, acidente geográfico que se tornou paradigmático para a fundação de utopias e distopias, desde o universo absoluto organizado por Crusoe e os vários mundos encontrados pelo Gulliver de Swift até as sociedades perfeitas ou caóticas dos séculos XIX e XX: Aldous Huxley (*A ilha*), H. G. Wells (*A ilha do Dr. Moreau*), William Golding (*O senhor das moscas*), Michael Crichton (*Jurassic Parc*). Alguns autores veem na ilha um lugar apropriado para a imaginação da utopia, que, como já vimos, precisa se localizar num tempo e espaço relativamente isolado do mundo conhecido. Simbolicamente, sua forma esférica ou circular também parece ajudar na imaginação de utopias: "A ilha é um espaço privilegiado para o exercício da imaginação utópica", pois "a ilha sobrepõe-se à imagem do círculo, a figura geométrica que remete a ideia de perfeição por não conter quaisquer arestas" (VIEIRA, 2004, p. 83-84). Ela também estaria entre os locais preferidos para os devaneios de expansão da alma além do mundo vivido: "Torre, morro, pico de ilha, rochedo isolado, castelo elevado, o próprio espaço, são lugares prediletos dos românticos, que neles situam os encontros do homem com o seu sonho de liberdade ou poder" (CANDIDO, 1978, p. 5). No nosso caso, é curioso notar e acrescentar que a ilha parece ser também o acidente geográfico preferido de Darcy Ribeiro, para falar das comunidades indígenas no Brasil contemporâneo, que ele descreve como "pequenas ilhas humanas rodeadas pelo oceano da população nacional" (RIBEIRO, 2007, p. 67). Assim, a ilha voadora, na conclusão de *Utopia selvagem*, parece conjugar os dois temas do romance: a conquista da utopia e o modo de vida selvagem.

A ilha é formada pela aldeia, que se separa do espaço circundante e se eleva no céu: "Aí se ouve o esturro ensurdecedor. É a terra que ruge e esturge, se abrindo num rego ao redor da aldeia. Agora, a aldeia é uma ilha que balança, se levanta do chão e sobe, sobe" (RIBEIRO, 1982, p. 198-199). Note-se que a separação é prenunciada por um som que remete à voz do jaguar: "esturro", "ruge e esturge". A ilha será o lugar privilegiado para compreender o convívio dos opostos como a natureza das coisas:

> A ilha sobe, mais e mais, sobe mais ainda pra todo mundo ver, lá de cima, como o mundo é. Ou não é? [...] Voando, voando na ilha voadora, veem, pasmados, nuvens fofas de algodão e nuvens negras recheadas do fogo do trovão: Tupã, Tupã. Subindo, subindo, a ilha mostra, de um lado a cabeceira do mundo na morraria altíssima; e do outro lado, os pés do mundo, enormes, enormíssimos. (RIBEIRO, 1982, p. 199)

Esse lugar de confluência dos opostos, espaço em que Bem e Mal não mais se separam, é o mundo selvagem. Por isso, é Calibã quem "vai comandar o voo" (RIBEIRO, 1982, p. 199). A utopia selvagem não aceita mais os eldorados míticos, fruto da mente

cartesiana e ordenadora do homem europeu. Por isso, o mundo das icamiabas, espaço mítico de elaboração europeia, fica para trás, e o "esplendor do Eldorado" é agora entendido como "o mundo das despeitadas" (RIBEIRO, 1982, p. 199), adjetivo com dupla função: denotar a mutilação física das amazonas e conotar o despeito daqueles que imaginaram as utopias, mas nunca as viveram. Quando as amazonas são sobrevoadas pela ilha, elas entram em pânico e correm "assombradas de ver aquela ilha voadora, cheia de gente dependurada nos galhos", e perguntam-se: "– Que macacada de povo índio é esse que vem sobre nós?" Recusando a nação das icamiabas e seu Eldorado, como a utopia artificiosa e sisuda do homem europeu, Calibã dá sua ordem selvagem à ilha, de rumar para os "mundos divertidos" (RIBEIRO, 1982, p. 200).

A identificação do índio com o macaco acentua, mais uma vez, o caráter selvagem dessa utopia e o retorno ao que se considera primitivo como o caminho de volta ao Paraíso. A passagem lembra um episódio do *Maíra*, justamente aquele em que vimos Alma e Isaías retomando o mito paradisíaco de Adão e Eva no Éden. O evento que obriga Alma a se despir e se atirar no rio, revivendo simbolicamente a nudez paradisíaca, foi um ataque de guaribas, do alto das árvores:

> Alma olha, estatelada. Jamais viu tantos animais juntos: animais selvagens, macacos. Macacões enormes, gritadores, urrantes. Mais ainda se assombra quando recebe o emplastro na testa. Sente o fedor da bosta e depois vê os guaribas cagando na mão e jogando nela. [...] Alma foge correndo para a praia, atira a roupa para os os lados e cai na água insofrida (RIBEIRO, 2001, p. 185)

A ilha e o tema da insularidade, como o Paraíso, apontam para o retorno à Mãe e ao primitivo (DURAND, 2002, p. 240); por isso, a atitude dos guaribas é imitada pelos Galibis, do alto de sua ilha voadora e encerra a narrativa. Depois de sobrevoar as icamiabas, a ilha de Calibã chega ao território da Guerra Guiana e se posta sobre o exército brasileiro, que, sentindo a ameaça, ataca a Galibia:

> O combate, célere, começa. A artilharia roda e aponta canhões infantes e canhões marinhos para atirar. A aviação põe no ar seus mirages e ataca. [...]
> Calibã, vendo perigo, assume o comando da defesa. Põe seus homens de cócoras debaixo das árvores bem na beira e ordena:
> — Caa-gar. Caa-rre-gar. Caa-gar. Atirar! — Cada miaçu dele caga na mão e joga lá embaixo: pum, pum, pum. Os tiros caem no alvo; xpô — xpô — xpô. (RIBEIRO, 1982, p. 200-201)

Como os guaribas vencem os costumes civilizados de Alma, obrigando-a à fuga para o rio e a nudez, o poder do ataque selvagem de Calibã desbarata as tropas do exército. As últimas palavras do narrador anunciam a viagem da ilha para o mundo de cá, o mundo dos brasileiros descrito pelos civilizadores dos Galibis: "Vencida a guerra, a ilha parte pro Brasil das monjas. Calibã quer, porque quer, os doze remédios. Lá vem ele voando. Lá vem ele. Lá vem" (RIBEIRO, 1982, p. 201). O verbo "vir", em vez de "ir", em vez de sugerir o afastamento da ilha, numa viagem que se perderia no horizonte, estabelece a direção da viagem rumo à instância da enunciação, a do Brasil em que se instalam narrador e leitor. Ao contrário das narrativas utópicas tradicionais, esta não se localiza em um lugar isolado e organizado apenas pelo pensamento: trata-se de uma utopia *real*, que se localiza no mundo conhecido e não está isolado dele. Em vez de permanecer à espera dos homens que a queiram conquistar, num lugar distante e apenas imaginado, a utopia selvagem desloca-se e movimenta-se na direção do mundo "real", e a última linha da narrativa é um anúncio e uma ameaça: o Caos se aproxima, para instaurar a única Ordem possível, justa e verdadeira – a do Homem livre dos espaços limitados e sua correspondente separação entre Eu e Outro, Bem e Mal.

### 5.12 Um Cosmo de homens e bichos

Se a floresta, em Darcy Ribeiro, é o lugar da cultura, isso significa que todo habitante da selva comunga do espírito humano. Os mairuns são identificados por seu totem animal; cada membro da aldeia, por assim dizer, divide seu espírito com o espírito de um animal: jaguar, tapir, tracajá, pacu, tanajura, carcará, caramujo, garça, quati, pirarucu (RIBEIRO, 2001, p. 27). O epíteto animal é, com frequência, lembrado, nas referências aos membros da tribo, de modo que homem e animal sejam elementos mutuamente reversíveis: "Você está criando um onça, o futuro tuxaua do povo mairum. [...] Ó, Inimá, gaviãzinha de meu-bem-querer, você está comendo demais meu neto Jaguar? [...] Putirtaí, minha bisneta linda, eu sou o primeiro homem a quem você serve? Ou esta oncinha Mbiá, sua mãe, fez você servir primeiro ao onção Jaguar?" (RIBEIRO, 2001, p. 105).

Faz parte da cosmovisão indígena a comunhão de essências entre todos os seres. Na cosmologia Yawalapíti, "os *apapalutápa-mína*, ou 'bichos', são seres que hesitam, por assim dizer, entre os humanos e os espíritos. 'Quase-espíritos', 'da classe dos espíritos', seria a tradução literal do termo" (CASTRO, 2006, 47). Todo o mundo natural e, por assim dizer, selvagem, é "província dominada pela figura do jaguar, de quem os humanos se separam no

início dos tempos" (CASTRO, 2006, 48). No topo da cadeia alimentar sul-americana, o jaguar tem sob seu domínio todos os outros seres. Essa relação de predador e presa é que fundamenta a hierarquia dos seres da floresta, onde "gente é macaco de onça" (CASTRO, 2006, 47) e "bicho é gente" (CASTRO, 2006, 49). O conceito de "humano", portanto, relativiza-se conforme o ponto de vista que se adota:

> Os modos como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo [...] é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos.
> Tipicamente, os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos e os animais como animais [...]. Os animais predadores e os espíritos, entretanto, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores [...]. Vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos que os animais e espíritos veem como humanos. (CASTRO, 2006, p. 350)

Subjaz ao entendimento indígena, portanto, o fato de que o conceito de humanidade é cultural, relativizado pelo olhar daquele que afirma seu próprio grupo contra a bestialidade do Outro. Acima, porém, das divisões relativistas ao mundo das relações interculturais, todos os seres dividem a mesma essência: "A forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma 'roupa') a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs" (CASTRO, 2006, 351). Além das aparências, tudo é humano, e essa única convertida em formas animais particulares é perceptível nas metamorfoses do deus Maíra: "Se numa brincadeira de bicho Maíra dizia: eu sou a cutia, virava ali, na hora, uma cutia. Os meninos já pediam: Vamos brincar de tamanduá? E Maíra se transformava num tamanduá alegre e falador, ali diante de todos. *Mas lá dentro permanecia ele mesmo*, porque depois voltava ao natural" (RIBEIRO, 2001, p. 150, grifo nosso). A comunhão entre Homem e animal, por outro lado, denuncia-se no tratamento que o indígena confere aos animais, interpelando-os por termos de designação parental. Os mairuns também cultivam o hábito, como se vê por essa preparação para a festa do funeral de Anacã:

> Grupos de índios saem correndo pra todo lado. Vão buscar o que é dos homens. Carne de bicho. Carne de voante. Carne de peixe ou nadante.
> Cada *parente* bicho quer contribuir mais para o moquém da festança. Principalmente os *primos* Anta, Caititu e Queixada. Mas também os Veados que, sendo *cunhados*, devem ser comidos com cuidado. Importantes são os *avós* Onças Sussuaranas e Onças Pixunas. Estes, antes de assar, se tem de destapar, inteira, a tampa da barriga, porque ainda *são gente disfarçada*. (RIBEIRO, 1982, p. 191)

Repare-se que à onça é atribuído lugar de honra no panteão bestial dos mairuns, de modo que o zoema do jaguar, em *Maíra*, assume sempre conotação positiva. Depois que o jovem mairum Jaguar mata uma onça, o aroe parece recriminá-lo. É que apenas um carcará, clã simetricamente oposto ao clã jaguar, pode matar as onças, mostrando que de um animal totem pelo membro de seu clã pode significar um crime intrafamiliar:

> 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. (RIBEIRO, 2001, p. 286)

Alma, uma conviva do clã jaguar, que não é uma jaguar, parece, segundo Krüger (2005), compor um par antitético com o jovem guerreiro: "Alma se liga à espiritualidade, ou seja, a um pretenso caminho seguido pela civilização ocidental que o autor proporá como sinônimo de esterilidade", afirma o crítico. "A Jaguar não podemos atribuir conotações negativas, como o fizemos antes em relação às *onças* — mesmo considerando o nome que possui. [...] Assim, em oposição à Alma, seu nome dá a idéia de corporalidade, de ligação entre homem e natureza". A morte de Alma, simbolizaria, assim, para Krüger, a fraqueza do dualismo ocidental diante da energia totalizante da vivência indígena: "Os valores da civilização adventícia são incapazes de fazer a vida recomeçar. A espiritualidade, simbolizada no nome da protagonista, só pode conduzir à morte" (KRÜGER, 2005, p. 158, grifo do autor).

Acreditamos, porém, que tão importante quanto identificar o eixo matéria–espírito, no caso de Alma, é assinalar a oposição entre *interior* e *exterior*, que a personagem compõe com o zoema da onça. Analisando o mito dos gêmeos e da mãe sacrificada, na mitologia barasana, nação do alto do Rio Negro, Carvalho (1979) nota que o sacrifício da mulher à onça circunscreve o início da cultura ameríndia. Depois que a mãe dos gêmeos é sacrificada à onça, o "ser terrível", ela se transforma num fruto, assumindo o destino de semente, como a Deusa-Mãe grega Perséfone (CARVALHO, 1979, p. 198). A partir de então, "entre o animal e o homem se interporá sempre, amortecendo os choques, a planta cultivada que a mulher transformou em alimento" (CARVALHO, 1979, p. 209-210), pois, pelo sacrifício da mulher, a fera se transmudou em "fera domada" (CARVALHO, 1979, p. 203).

Paralelamente à mudança da economia da caça para a da agricultura, ocorre a regulamentação do casamento exogâmico, correspondente eufêmico do rapto das mulheres pelas tribos hostis: "Ao nível de bando, as mulheres perdidas para o mundo exterior [...] de certa forma equiparam-se à mulher sacrificada ao 'ser terrível'" (CARVALHO, 1979, p. 203),

uma vez que seu sacrifício atrasava os perseguidores e permitiam a fuga e a sobrevivência dos membros masculinos da horda: "A mulher foi realmente o primeiro produto de troca com o mundo exterior (englobando tanto o mundo sobrenatural como o inimigo, com quem, como vimos, inicialmente se identificam)" (CARVALHO, 1979, p. 209).

Assim, quando se institui a exogamia tribal, "o mundo exterior torna-se menos hostil", fortalecendo-se o equilíbrio nas relações com a Natureza e com os animais: "Humanizando-se uma parte do mundo exterior, na figura da tribo aliada, afim, outras fórmulas de intercâmbio com o 'senhor dos animais' vão surgindo; as mulheres têm que ser liberadas para a troca matrimonial que agora passa a absorver uma boa parte das atenções do grupo" (CARVALHO, 1979, p. 203-204). A sedentarização que acompanha a agricultura, por outro lado, estabelece um lugar para o Homem, demarcando os limites e fronteiras entre espaço interior e exterior: "Como grupo nômade, no interior da floresta, volta e meia o homem sente sua choupana invadida pelos espíritos animais hostis"; mas, "desde que cada animal tenha a sua própria casa, não há de querer morar na casa do homem" (CARVALHO, 1979, p. 204). Assim, por sua relação com o zoema da onça, nota-se, mais uma vez, o caráter da personagem Alma, como o objeto que define, na trama, as relações interespaciais, da natureza do espaço como lugar da conquista e da aventura, conforme buscamos demonstrar em capítulo anterior.

A equivalência entre o sacrifício da mãe à onça e o sacrifício da mulher ao inimigo, durante a fuga, identifica o jaguar com a figura do adversário tribal. Carvalho (1979, p. 137) nota que, em algumas línguas indígenas, "os termos que designam 'onça' e 'inimigo' têm o mesmo radical", mas recorda também que "a onça é um ser antropófago", da qual, como vimos, o homem é "macaco", ou seja, uma presa. Daí Alberto Mussa (2009, p. 71), que recuperou o mito tupinambá do jaguar, defender que este "é fundamentalmente uma exaltação aos valores canibais". Se a guerra intertribal era comum no cotidiano ameríndio, segundo o autor, entre os tupi raramente ocorria atos violentos no interior da tribo. Caso ocorresse um ato violento, como um homicídio, a consequência seria a vingança por parte da vítima ou de um parente ou a divisão da tribo em duas metades, que se tornavam inimigas e, portanto, mutuamente antropófagas. A vingança pressupõe, sempre, a reparação de uma ação má; mas o canibalismo, por sua intervenção simbólica, converte o mal em um evento positivo: "No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem." Por isso, para o autor, o verdadeiro objetivo do canibalismo é "o de eliminar do mundo o conceito de mal", de onde ele conclui: "Assim, nosso antigo mundo, o mundo dos nossos antepassados, era a própria terra-sem-mal, porque nela toda violência

equivalia a uma espécie de bênção" (MUSSA, 2009, p. 73). Essa comunhão canibalística aparece simbolizada na fala de Jaguar, que se identifica com a onça caçada:

> Minha, mais minha, *toda minha, aquela onça foi*, quando eu por dois dias e duas noites andei debaixo do peso do seu couro, do peso de suas garras, do peso da sua cabeça. *E quase fui dela.* Principalmente quando entraram em mim os sentimentos de força e de glória com que ela desnucou um-por-um e depois dilacerou tantos bichos grandes, inclusive um caçador caraíba.
> Sei, dentro de mim, que sou muito mais Jaguar, o jaguar das onças, agora que *sou o onção vivente*. [...] Eu podia contar ao velho o sonho que tive. *Sonhando com ele, com o onção negro, sonhei comigo*. Me vi entrando na mata até o fundo. Ouvi os curupiras batendo em cadência nas sapopemas para anunciar, a toda a mata, que *era eu, o senhor das onças, o jaguariara*, quem entrava ali e avançava. Era eu, o senhor da floresta, o caariara, quem avançava sobre ela. (RIBEIRO, 2001, p. 287, grifos nossos)

Percebe-se, pelos trechos sublinhados, a identidade entre o caçador e a presa e a reversibilidade entre homem e animal. Pela comunhão com a energia vital da onça morta, Jaguar se livra da culpa de ter morto "seu tio"; ao matar a onça, por sua vez, o homem ocupa seu lugar, como senhor dos animais, convertendo-se, logo, na própria besta que matou. Essa reversibilidade entre animal e homem será concolidada, mais tarde, pelo poder do mito, no relato da caçada:

> Contando, Maxĩ fala, grita, salta, dança, e turra, morde. Agora é o gatão de pé sobre as patas, assustador. Logo é Jaguar armado de arco e flecha ou estendido em lança azagaia, puro nervo, músculo e olho. Instantâneo, Maxĩ salta de tigre a homem e volta de gente a onça. Às vezes consegue ser, no mesmo instante, gente e onça: Jaguar e jaguarum, enrolados um no outro. (RIBEIRO, 2001, p. 89)

O mito torna-se aqui, como já vimos, o elemento de união entre o natural e o cultural, o imanente e o transcendente. Ascendendo ao lugar dos imortais, a onça se reveste, para os mairuns, como para os tupis, de qualidades positivas, é o animal luminoso, como aponta o bestiário ameríndio, para o qual a onça "é um animal solar pelo colorido de sua pele e pela sua voz de trovão, pelo brilho de seus olhos que a habilitam a enxergar de noite" (CARVALHO, 1979, p. 130-131). É ela, aliás, a principal personagem nos ritos iniciação, para as tribos sul-americanas, durante os quais sua presença é anunciada pelo zunidor, instrumento de Jurupari (CARVALHO, 1979, p. 137). A onça é, em suma, o animal de Maíra, o sol, por isso os tuxauas dos mairuns são escolhidos dentre os membros do clã Jaguar. Sua onipresença antropófaga aparece, como a dos deuses Maíra e Micura, na própria estrutura narrativa de *Maíra*, no relato da jornada de Isaías e Alma rumo ao interior da selva, que se anuncia como

um engolimento, perceptível nos títulos que, numa combinação gradativa, descrevem os movimentos de deglutir e regurgitar: "A comida", "O beiço", "A boca", "A língua", "A goela", "O goto", "O bucho", "O vômito".

O simbolismo do engolimento expressa-se também nos mitos do deus meso-americano Quetzalcoatl, aproximando-o, segundo Ronecker (1997, p. 63), do Leviatã bíblico e da baleia de Jonas. Assim, o sema do engolimento associa a onça ao outro animal de presença importante no enredo de *Maíra*: a serpente. Durand (2002, p. 215) afirma que "o engolimento da cobra, ou melhor o da *boa*, é um dos grandes momentos da fantasia infantil", outro sema a vincular a viagem de Alma e Isaías como um retorno à Mãe.

Como o jaguar, a serpente tem conotações positivas no bestiário ameríndio, pois, à semelhança de seu correspondente felino, também preside os mitos de fundação da cultura. Seus hábitos alimentares, constituídos principalmente de ovos e pequenos animais, recorda o passado nômade humano, de caça e coleta, atividades, portanto, pré-culturais, anteriores ao uso do fogo e à fabricação de armas. "Com estas características, ela é um pouco o pai de todos, o totem comum da humanidade", conclui Carvalho (1979, p. 48), acrescentando que "na evolução ideológica posterior, na cultura ocidental, a 'serpente mítica', que nada mais fez do que desovar a humanidade, de transformação em transformação, recebeu finalmente o triste destino de tornar-se o anti-Deus" (CARVALHO, 1979, p. 49).

Nas mitologias ameríndias, contudo, a serpente "sempre se situa no ponto de partida" (KRÜGER, 2005, p. 81) e constitui, por isso, frequentemente um zoema positivo. Opõe-se, em muitos mitos, ao morcego e ao gavião, e auxilia, com frequência, o herói cultural, como o ancestral dessana, "na tarefa de completar a formação do mundo" (KRÜGER, 2005, p. 89). O encontro com a serpente, em *Maíra*, reconstitui, assim, os fundamentos da civilização mairum. Quando os mairuns dão com a enorme sucuri, na mata, ela acabou de engolir um "parente", pois "bem abaixo do pescoço se vê uma bola ressaltada onde a pele se estica e as escamas se esgarçam. Será um veado ou outra caça maior que ela abateu, triturou e engoliu. Agora está digerindo devagar, gozando o gosto e engolindo o suco" (RIBEIRO, 2001, p. 84).

O narrador assume, então, o ponto de vista da cobra, reposicionando os polos de homem e animal: "Vendo os três bichos homens-ubás que vêm subindo o igarapé a cobra apoia-se melhor ao redor do tronco e levanta a cabeça sobre o corpo esguio, assuntando. Ninguém diz palavra.". Com a confusão de lados, entre Natureza e cultura, a última frase aplica-se, indistintamente, aos dois lados que se defrontam, considerando a linguagem como uma faculdade tanto humana quanto animal, condição confirmada pelo subsequente pensamento da sucuri: "Ela olha desconfiada, esticando e encolhendo o pescoço, balançando a

lingua trífida e se perguntando que animaizinhos são esses: pouco antes eram três centopeias dentro d'água; agora são um enxame em torno dela". Novamente, os homens são zoomorfizados, na figura da centopeia e no coletivo "enxame" (RIBEIRO, 2001, p. 84).

Depois de segurar e imobilizar a sucuri, a fileira de guerreiros mairuns iniciam um rito que simula o engolimento:

> Teró grita, ordenando que ofereça a cara à mordida da sucuridju. Maxí quase duvida um instante, mas logo se inclina e mete o queixo na boca monstruosa, que morde uma dentada firme de cachorro raivoso. Maxí se afasta sangrando e quando pensa em cuidar-se ouve outro grito de Teró que o manda substituir Jaguar, para que ele venha, por sua vez, receber a bocada.
> Assim, um por um, os jovens-homens vão se sucedendo da cabeça para a cauda, cada um deles oferecendo a cara para receber a marca do lanho da sucuridju. Uma vez mordido sai imediatamente para segurar a cobra no lugar do companheiro que há de seguir. (RIBEIRO, 2001, p. 84-85)

Nas mãos dos mairuns, a sucuri toma a estranha e mítica forma da uroboros, a serpente que engole o próprio rabo e simboliza o ciclo eterno do tempo e do mito, bem como a união de todos os seres numa harmonia cósmica. Por isso, a cobra não pode ser morta: "Ela deve continuar viva, testemunhando na mata, com sua vergonha, a ousadia mairum" (RIBEIRO, 2001, p. 85). Por meio desse rito, os mairuns reafirmam seu posto de senhores do lugar, mas somente o fazem concedendo seus corpos à mordida da serpente, animal responsável, por isso, pela cultura mairum e doador da ascensão que os distingue. De maneira que se proclama, no episódio, a interdependência dos seres da floresta, no convívio e na colaboração mútua, pelo que a serpente adquire, aqui, como o jaguar, um valor positivo, com as qualidades próprias dos animais tutelados pelo Regime Noturno da imagem, onde, "na animalidade, a imaginação do devir cíclico vai procurar um triplo simbolismo: o do renascimento periódico, o da imortalidade ou d inesgotável fecundidade, garantia do renascimento, e, enfim, por vezes, o da doçura resignada ao sacrifício" (DURAND, 2002, p. 313). Essa animalidade benfazeja é especialmente manifesta pelo dragão e pelo seu correlato, a serpente, que goza do "triplo símbolo da transformação temporal, da fecundidade e, por fim, da perenidade ancestral" (DURAND, 2002, p. 316).

Se a onça nos conduziu à serpente, esta, por seu atributo de eternidade, orienta-nos para o terceiro animal de presença relevante em *Maíra*: o urubu-rei. Nos *Diálogos das grandezas do Brasil*, Ambrósio Fernandes Brandão diz, das grandes cobras brasileiras, que, "depois de mortas e comidas dos bichos, tornam a renascer como a Fênix, formando novamente sobre o espinhaço carne e espírito" (BRANDÃO apud TAUNAY, 1998, p. 69). Pássaro do fogo, a fênix limita com o urubu sul-americano, que aparece com frequência, nos

mitos, como portador de duas cabeças e tem seu correlato, na América espanhola, na águia bicéfala, pássaro que, assim como a serpente, é associado ao mito europeu da fênix (TAUNAY, 1998, p. 201). Segundo o mito mairum, "o fogo era do Urubu-rei que mandava na aldeia grande das gentes urubus. Eles só comiam corós de carniça tostados no borralho. Não precisavam tanto do fogo. Usavam mais era luz para ver bem a carniça e o calor para esquentar o corpo nu quando se desvestiam das penas para brincar de gente" (RIBEIRO, 2001, p. 163). Maíra consegue enganar o animal e tomar-lhe o fogo. O resultado da empreitada, contudo, é um contrato entre o pássaro e o herói:

> Afinal, conseguiram o fogo verdadeiro e fizeram o trato.
> Maíra: — Vocês urubus vão comer carniça com fartura; o chefão de duas cabeças vai ficar com uma só, para não enganar mais ninguém, mas nesta vai usar esse diadema vermelho e branco que eu lhe dou agora.
> Urubu-rei: — Fiquem com o fogo vocês, mairuns. Mas façam muita carniça pra nós. (RIBEIRO, 2001, p. 164)

O fogo é então, de certa forma, doado pelo rei dos urubus, que pede, em troca, sua parte na presa abatida, promessa de Maíra que o guerreiro de Jaguar cumpre, depois de abater a onça, interpelando o urubu pela usual alcunha parental: "Três dias persegui aquele onção. [...] Mais meu ainda, ele era quando, com a minha flecha com ponta de quicé, eu o descarnei jogando fora as vísceras e largando a carne vermelha ali no mato, com o pensamento no trato de Maíra com os urubus-reis: aí está sua carniça, cunhado, pensei" (RIBEIRO, 2001, p. 286-287)

Na cosmologia Yawalapíti, o urubu bicéfalo é o chefe das aves, que habitam aldeias celestes, de modo que essas relações entre homens e animais persistem mesmo após a morte, "visto que o céu é dos pássaros e das almas" (CASTRO, 2006, p. 52). Logo, homens e animais compartilharão, no fim da vida, da unidade de essência de que gozavam no início dos tempos, pois reza o mito mairum:

> Foi também Mairahú quem criou os bichos todos. Desenhava cada bicho na areia e redesenhava com cuidado até gostar. Aí soprava seu alento sobre o desenho e o bicho levantava espantado. Ele ia enxotando, mandando embora: Xô! Xô!
> Mas não eram animais como os de agora. Todas as criaturas viviam em aldeias e falavam suas línguas como gente. (RIBEIRO, 2001, p. 134)

A comunhão pode, contudo, ser experimentada pelos vivos em situações ritualísticas, como a orgia, cujo fim é justamente sugerir uma destruição temporária da cultura, simbolizando "uma comemoração ritual do dilúvio, do retorno ao caos, donde deve sair o ser

regenerado" (DURAND, 2002, p. 311). É essa confusão de seres e sentidos que se depreende da descrição da orgia ritualística dos mairuns:

> Um dia inteiro, uma noite e a metade do outro dia bebemos o cauim de caju que espoca de tão forte nos camucins meio enterrados no chão do baíto. Começamos a beber cedo, depois da dança do guariba, e ao meio-dia já arriscávamos a nos confundir. Ainda reconhecemos os irmãos e as irmãs no pátio à luz do sol. Mas logo vem a noite, e mais e mais cauim. Vai ser preciso muita atenção para que o pai e a filha não se conheçam. Só os filhos e suas mães, suponho, e talvez também os tios e suas sobrinhas saberão uns reconhecer aos outros. Só esses talvez, mas nada é seguro. (RIBEIRO, 2001, p. 99)

Com todos os seres deslocados de seus lugares e posições hierárquicas, não se pode mais assegurar a Ordem constituída. Então, os opostos se amalgamam e as fronteiras se dispersam, retomando a essência informe e indiferenciada do Caos pré-cosmogônico: "O mais provável é que daqui a pouco ninguém possa garantir coisa nenhuma, no meio desse mundo em que tudo gira girando e a direita fica canhota, o dia anoitece, o de cima despenca, o de fora entra pra dentro, gozoso, e o de dentro sai, vomitado" (RIBEIRO, 2001, p. 99-100). Cores e cheiros contraditórios se combinam, indivíduos imiscíveis se acasalam, o sagrado e o profano convivem no mesmo lugar, metaforizado pelo símbolo unificador do círculo:

> Girada com a força do mijo de Deus, gira que gira a roda da festa. A festa que agora é a roda da vida e a tudo entrevera: a catinga do tuxaua Anacã, o cheiro picante da boa comida e o odor espumante do cauim. O vermelho do urucum, o negro-azulado do jenipapo e os amarelos de todas as ararajubas e japus. O gosto de carne e o gosto de peixe. A irmã e a cunhada, o tio e o sogro, a filha e a nora. O assobio e o ronco. O beiju de mandioca e a bola de piqui. O arroto e o peido. O vômito e a bosta. O sangue e o leite. O sêmen e o suor. (RIBEIRO, 2001, p. 100)

Os verbos presentes em *Maíra* e repetidos em *Utopia selvagem*, para descrever a caapinagem, indicam a circularidade dos movimentos da festa: *rodar*, *girar* e *virar*. Destes, o último também aponta para o processo de metamorfose em que a orgia culminará. No caso da *Utopia selvagem*, a orgia encerra com os seres humanos transformando-se em feras e bestas, reunindo, no processo, as naturezas humana e animal:

> Calibã, convertido num espantoso crocodilo negro esverdeado, se levanta sobre as patas dançando alegre ao redor de Tivi. Só então, esquecida de quem era, a monjinha se vê no que é: da cintura pra cima é uma pantera de duas patas. O pelame prateado, olhos verdes cintilantes, negros lunares e aquela elástica, sedutora presença que paralisa, encantado, todo bicho, toda gente.

> Encanta e mata. Da cintura para baixo, a pantera é cobra boiúna, escamada, serpenteante.
> É só se verem no que são a tigrona com o jacaré, para se abraçarem enlaçados. (RIBEIRO, 1982, p. 193-194)

Mas a orgia de *Utopia selvagem* não aponta apenas para uma reversão do humano ao animal. Se assim o fosse, o selvagem ainda não estaria valorizado, pois, como vimos, o "virar" é a grande ameaça da monstruosidade. Silviano Santiago chama atenção para a importância deste verbo no trato das monstruosidades, lembrando a relação que ele mantém com a figura do Diabo (1998, p. 41). Entretanto, trata-se de um verbo especialmente presente nos mitos e lendas indígenas e um dos principais atributos de seus heróis: como vimos, uma das brincadeiras preferidas dos gêmeos Maíra e Micura é virar bicho. Logo, se a cosmologia indígena concebe tudo na natureza com um espírito humano, o que a *ayahuasca* de Calibã revela é que todos os seres, até os homens, possuem almas de animal: "Aí vieram as metamorfoses de Tivi e Calibã, um olhando pro outro e se vendo mutuamente. Ele e ela, sucessivamente sendo e deixando de ser *todos os entes que contêm*" (RIBEIRO, 1982, p. 196, grifo nosso). Aquilo em que a monja e o tuxaua Galibi sucessivamente se transmutam constitui, portanto, algo de sua própria natureza: se em seguida, assumirão as formas de anta, veado, macaco, gambá, é porque cada um desses seres já lhe habita o espírito por baixo da carne.

Durand (2002, p. 312) ressalta que "a festa é ao mesmo tempo momento negativo em que as normas são abolidas, mas também alegre promessa vindoura da ordem ressuscitada", sentido reforçado pelo da bebida sagrada, igualmente "ligado aos esquemas cíclicos da renovação" (DURAND, 2002, p. 260). Em vez de conduzir a uma nova Ordem, porém, o "ser regenerado" propiciado pela caapinagem de Calibã é aquele que vai erigir a ilha bem-aventurada da selvageria contra os exércitos do colonizador de maneira que "a 'caapinagem' representa, de forma antropofágica, um modo de resistência ao mundo do progresso e da civilização" (COELHO, 1997, p. 27). Nascido das expansões orgiásticas e da fusão entre cultura e Natureza, o novo homem não abdica de alguma natureza animal.

### 5.13 Micura, o *trickster* mairum

Um pouco da personalidade do herói invertido pode ser detectado na personagem de Calibã, o chefe dos Galibi, bem como seria possível identificar Pitum como um descendente do pícaro, em seu trânsito aventureiro por regiões e populações do território amazônico. Sobre ambos, já tivemos oportunidade de falar em outros momentos desta pesquisa. Aqui, cumpre

acrescentar algumas notas sobre a presença do arquétipo do *trickster* e da personagem do anti-herói em *Maíra*, que parecem se desdobrar em pelo menos três personagens, que integram diferentes níveis na narrativa: Micura, herói do mito mairum; o oxim, personagem obscura e sinistra da tribo; e Isaías, o herói frustrado, lembrando que os dois últimos constituem, na verdade, atualizações da matriz mítica concertada pelo primeiro.

Nos mitos dos índios sul-americanos, como na maior parte das mitologias conhecidas, o irmão mais novo do herói cultural é um *trickster*, "personagem que funciona como anti-herói", que os dessana chamam de "demiurgo indolente" (KRÜGER, 2005, p. 108). comentando o mito Tukuna dos heróis gêmeos, Lévi-Strauss (2004, p. 204) explica que "ao primeiro se deve a criação da humanidade, das artes, das leis e dos costumes. O segundo é um enganador, mexeriqueiro e descarado; quando quer assumir uma forma animal, transforma-se facilmente em sariguê", o gambá brasileiro, o maior marsupial da América do Sul. Os Urubu-Kaapor, os Tembé e os Shipaya chamam-no de Mikúr, Mykúra e Mukúra (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 206), nome com o qual ele aparece também em *Maíra*. Nos relatos indígenas, ele costuma figurar em mitos de origem e contos divertidos "profanos" (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 204), com uma diferença nas duas aparições: nos primeiros, Micura aparece como deus na forma humana, enquanto, nos contos, é personagem animal com forma humana: "Sarigüê sempre exerce uma função ambígua: deus no mito tukuna, ele copula como, segundo se acredita, o sarigüê o faz naturalmente. Embora animal no conto mundurucu, ele é de qualquer modo um homem, à diferença dos outros bichos" (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 206), de modo que se pode concluir, como Zannoni (2000, p. 168), a partir do mito dos gêmeros Tnetehara, que Micura "transila entre o mundo humano e o da natureza", o que já vimos ser típico da natureza do *trickster*.

Se Micura "é o representante da maldade, se considerada a presença binária Bem/Mal", é importante acrescentar que, segundo a cosmogonia ameríndia e, por conseguinte, a mairum, "paridos os gêmeos, os dois atuam juntos, fazendo todas as mudanças possíveis, desde a instauração de um novo modelo de mundo, achando ultrapassado o criado pelo Velho Ambir, até consertar os próprios erros cometidos nas alterações da sociedade mairuna" (SANTOS, 2009, p. 394). Formando par de deuses criadores com seu irmão, Micura representa, com frequência, a lua e os aspectos noturnos do imaginário. Carvalho (1979, p. 143) resslta que, na mitologia brasileira, o sol raramente apresenta atributos maléficos. Como para a mitologia do Alto Rio Negro, "Sol e Lua são concebidos como dois aspectos (diurno e noturno) da mesma entidade, funcionando o aspecto noturno como catalisados dos caracteres maléficos", o que aparenta Micura com a face maligna do deus primordial e do Diabo-

demiurgo dos gnósticos, cujas boas intenções de desviar a Criação divina para a criação humana acabam em maus efeitos. De fato, Cousté (1997, p. 49), em sua *Biografia do Diabo*, aproxima o sariguê sul-americano do demônio ocidental, por seu comportamento de incubo, uma vez que Micura costuma copular com mulheres e, como o do Diabo cristão, "seu pênis é bífido, circunstância que promete prazeres incomparáveis".

Na divisão dos gêneros, aliás, Micura põe-se ao lado do princípio feminino. Carvalho (1979, p. 148) afirma que o sol, Maíra, representa, em muitas mitologias brasileiras, "o padrão de caráter masculino valorizado pela cultura", o que é confirmado pelo mito Tenetehara estudado por Zannoni (2000), para quem o elemento feminino serve de símbolo de confluência para associações da personagem com a lua e a criatividade do aspecto noturno:

> Maíra-ira representa o pai, nunca a mulher – a mãe dele –, a qual representa o povo Tenetehara guiado por ele. A partir da morte da mãe, Mucura-ira passa a representar o povo, isto é, ele assume o papel da mãe. É ele que precisa agora ser guiado. Relacionando a mucura com a mãe, pode-se dizer que, como a mãe carrega os filhos na barriga (onde há lugar para os dois) e, após o nascimento, ela os carregaria na sua tipoia, também a mucura carrega seus filhotes na bolsa marsupial até crescerem e poderem andar sozinhos. Há, desse modo, uma afinidade entre os dois e, implicitamente, uma ligação entre mucura e a lua, passando pela mulher. A lua representa a fertilidade, sendo que nasce, morre e renasce. (ZANNONI, 2000, p. 168)

Por essa associação do deus com o elemento feminino, a sexualidade de Micura apresenta sexualidade ambígua, "ao mesmo tempo deficiente (celibato do macho, procriação pela fêmea sozinha, castração simbólica pela perda da bela cauda) e excessiva (cópula impetuosa ou pelas narinas, feto ou esperma espirrado, pés sempre quentes)" (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 208).

Como vimos no mito Tupinambá da mulher sacrificada, esta é identificada com o gêmeo mais fraco, logo, com o inimigo que a leva (CARVALHO, 1979, p. 209), o que acaba reunindo em Micura, além dos atributos da lua, da mulher e da noite, também os do inimigo e, paradoxalmente, do jaguar. Lévi-Strauss confirma: "O sariguê é permutável com o jaguar ou o jacaré, que, sabemos, são respectivamente os donos do fogo e da água" (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 209). Carvalho (1979, p. 149) explica essa contradição conferindo a Micura a representação dos aspectos malignos do sol: "Se Maír-mimi é uma reedição do pai (o Sol, a 'onça-boa') e como tal se opõe a Mikur-mimi (caracterizado frequentemente como Lua), este último por sua vez pode ser considerado uma reedição do aspecto negativo, sinistro, do Sol, como 'onça-má'." Entre os Uaupés, se sol e lua são tomados como aspectos da mesta

entidade, também são designados como "Sol de dia" e "Sol de noite" (CARVALHO, 1979, p. 175).

Tudo isso faz de Micura uma criatura absolutamente dúbia, como cabe aos representantes do Mal no imaginário, todos eles, como sabemos, descendentes da informidade ambígua da matéria pré-cósmica. Para os índios brasileiros, Micura representa ao mesmo tempo esse tempo anterior à cultura, mas também se relaciona com sua instituição, pois, como essência precípua, contém, em si, a possibilidade de toda Ordem:

> Pertencente ao reino animal e não ao reino vegetal, o sariguê personifica duplamente uma antiagricultura, que é também uma pré e uma pró-agricultura. Pois nesse 'mundo ao contrário' que era o estado de natureza antes do nascimento da civilização, era preciso que todas as coisas futuras já tivessem sua contrapartida, embora sob um aspecto negativo, que era como que o penhor de seu surgimento. Forma côncava da agricultura ausente, o sariguê ilustra-lhe a forma por vir, ao mesmo tempo em que pode ser, como contam os mitos, o instrumento graças ao qual os homens irão obtê-la. A introdução da agricultura pelo sariguê resulta, portanto, de uma transformação de um modo do ser em seu converso. Uma oposição lógica se projeta no tempo sob a forma de uma relação de causa e efeito. Quem melhor do que o sariguê para conciliar essas funções? Por sua natureza de marsupial casa atributos antitéticos, mas que se tornam complementares apenas nele. Pois a sariguéia *é* a melhor das nutrizes; e fede. (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 218, grifo do autor)

Essa ambiguidade revela-se também nas ações de Micura, que, muitas vezes, parece "o mais sensato" da dupla de gêmeos, conforme palavras de Carvalho (ZANNONI, 2000, p. 172), para quem, se o *trickster* é agente de um (re)equilíbrio, "não significa que ele esteja à margem da sociedade ou da cultura, mas, justamente, que essa entidade é capaz de passar de um mundo (o humano) para o outro (da natureza), a fim de avaliar e consertar os desequilíbrios". Micura é, portanto, o Mal necessário, quando a própria Ordem deixou de se constituir como um Bem, a exemplo do que vemos na jornada dos heróis pícaros, denunciantes de suas sociedades corruptas. Ele é, conforme Krüger (2005, p. 109), a sombra marginalizada que retorna quando a máscara social se tornou ameaça à coletividade. Sua presença no mito e na organização tribal revela a complexa dialética do Outro nas relações sociais, de modo que o dualismo de Sombra e Persona composto pelo par do herói civilizador e do *trickster* "se presentifica na organização da tribo em metades exógamas, em que a *Persona* é a aparente solidariedade e a *Sombra* a rivalidade existente entre os dois lados", complexo identificado na aldeia mairum, conforme já procuramos expor em capítulo precedente.

Respeitando a tradição sul-americana, o deus Micura dos mairuns apresenta dupla natureza, animal e divina, pelo que se vê, a propósito do seu nascimento:

> Estava Maíra nesses trabalhos de conhecer e provar o mundo dos antigos quando viu correndo, ali pelo mato, e fazendo caretas engraçadas um bichinho à-toa: esse gambazinho fedorento, o micura-sariguê. Ele achou engraçado, gostou e pensou logo:
> – Aí está quem há de ser meu irmão gêmeo. (RIBEIRO, 2001, p. 149)

No mito mairum, Micura é criação de Maíra, o que mostra sua natureza de Alteridade, instituída quando uma subjetividade, particular ou coletiva, se afirma. Por algum tempo, esse Eu–Outro caminha pelo mundo unificado na barriga de Mosaingar, o ventre feminino de Mairahú, simbolizando a natureza andrógina e dualista do deus inicial, que, com o parto dos gêmeos, dá início ao mundo binário dos humanos. O nascimento dos heróis só acontece, por outro lado, porque Micura o permitiu. Enquanto estava só, no ventre do Ambir, Maíra se recusava a vir ao mundo, o que não lhe parecia "divertido". Só aceita o parto, depois que recebe o irmão. Então, quando Mosaingar repreende sua vontade de nascer, uma vez que é um "filho do Sem-Nome" e nasce sem o concurso de um pai, logo, filho de um andrógino, o herói responde: "Ora, Mosaingar, nossa mãe, não se importe. Você vai parir dois gêmeos. Não somos filhos de Deus. Somos os pais do homem que há de ser" (RIBEIRO, 2001, p. 150). O par de gêmeos passa, então, a representar a bipolaridade do universo visível, tornando-se, como para a maioria dos mitos sul-americanos, os dois astros reguladores dos ciclos terrestres: Maíra-Coraci, o Sol, e seu irmão Micura-Iaci, o Lua (RIBEIRO, 2001, p. 209), e passam a exibir seu caráter também humano: "Maíra e Micura nasceram paridos como gente no meio dos mairuns" (RIBEIRO, 2001, p. 150). É importante notar que se deve a Micura a iniciativa da criação e o impulso que leva Maíra à vontade de nascer:

> Um dia Maíra reclamou que aquele mundo lá de fora era feio demais, escuro demais, triste demais. Por isso ele queria voltar atrás, pra morada do Sem-Nome. Queixava-se muito, lamentava-se e começou a chorar, dizem. Micura escutava, enrolado no seu cantinho do útero de Mosaingar. Depois disse:
> – Esse mundo aí de fora é o meu. Não tenho outro. Vou é sair pra fora e viver nele. Vou fazer o que puder. Minha morada é aqui. Lá pra trás não há nada. Eu não choro, brigo.
> Maíra olhou aquela coisinha quente enroladinha, ali ao lado, seu irmão e seu filho. Admirou aquela coragem de viver, achou bom e pensou que talvez pudesse melhorar a criação de Maíra-Ambir. (RIBEIRO, 2001, p. 149)

Micura refere-se ao mundo "de fora", ou seja, separado do Ambir, não divino, como seu. Com isso revela-se outra faceta *trickster* do sariguê mairum, a de estabelecer a ponte enter os dois lados, o divino e o humano, bem como sua identidade com o Diabo-demiurgo, o responsável pela criação do mundo material, em que Bem e Mal se embatem continuamente. Assim o entende Luzia de Maria (2001, p. 404): "O mito de Maíra e Micura se aparenta com os inúmeros relatos que apontam a consanguinidade do bem e do mal, Deus e o Diabo como irmãos gêmeos, a participação do Diabo na criação do mundo, Deus criando um irmão gêmeo, o Diabo, por sentir-se solitário (esta é a razão que leva Maíra a criar Micura)." Por isso, Micura é também o criador das adversidades, dos obstáculos, dos empecilhos e impedimentos, tudo aquilo que caracteriza a essência do conceito de Alteridade. É o que depreende de sua contribuição na criação das coisas,ao lado de Maíra. Quando este toma o mel da Irara, para presenteá-lo aos homens, Micura diz que "assim não é bom", porque, com alimento tão bom oferecido de graça, "esses safados dos mairuns, não trabalhando, vão ficar preguiçosos"; por isso põe o mel no oco da árvore ou no fundo do cupim, cercado de abelha: "– Quem quiser comer um melzinho doce vai encontrar dificuldade, vai ter que trabalhar" (RIBEIRO, 2001, p. 164). Do mesmo modo, quando Maíra faz crescer em novelos o algodão roubado da Aranha, Micura também conclui que "assim, não é bom" e decide plantar um caroço no chumaço do algodão: "– Quem quiser que junte, fie um fio, enrole o novelo e depois teça para ter rede ou tipoia" (RIBEIRO, 2001, p. 165). Como herói *trickster*, Micura constitui, portanto, o revés do princípio do real contra o princípio do prazer, a oposição do Outro ao impulso da afirmação do Eu. Até o Ambir, fonte cardinal de todo Caos, acusa a imprudência do sariguê: "Mairahú, o Velho, olhava de longe aquela confusão com desgosto. Pensava que seu filho estava sendo *mal-aconselhado pelo falso irmão* que ele mesmo inventou. Não podia deixar, senão eles estragariam a criação" (RIBEIRO, 2001, p. 165, grifo nosso).

Não obstante a acusação de *falso*, não se pode retirar de Micura a índole de *herói*. Afinal, o sariguê, como cabe ao gêmeo *trickster*, é o renovador da criação, o inspirador das reformas, que ele sugere a Maíra, livrando-o do medo de ser punido por Mairahú. Quando este repreende Maíra e o herói se encolhe de medo, o irmão apoia o civilizador: "É inveja d'Ele, tudo agora está até melhor. Pra falar a verdade, esse mundo nem é mais d'Ele. Assim é — disse Maíra, com força, falando duro. Decidiu, ali mesmo, fazer grandes reformas" (RIBEIRO, 2001, p. 165). Na parceria criativa, cabe, contudo, a Micura, a invenção e imaginação dos elementos baixos do imaginário, os que conformam com a terra, a matéria e o

elemento feminino, como quando ele decide que é preciso dar aos homens um lugar por onde evacuar:

> Micura sugeriu, então, outra reforma inadiável: é preciso abrir cu nos homens e nas mulheres para que deixem de lançar vômitos e possam poxí-poxar, para cagar bosta. Maíra concordou, foi chamando um-por-um, toda aquela gente. Quando entrava um, ele mandava ficar de quatro e agarrava bem. Micura, vindo por trás, com um bastão de fazer fogo, bem afiado, furava o buraco do cu, bem no meio da bunda. Doía, eles gritavam; sangrava um pouco, mas saíam contentes: já podiam cagar! (RIBEIRO, 2001, p. 178)

Assim também ocorre nas lutas e batalhas: enquanto Maíra utiliza instrumentos da cultura, inventados pela inteligência humana ou divina, Micura combate utilizando o próprio corpo e seus dejetos. Na luta contra o Grande Tigre-Azul, Maíra sobe ao céu por uma escada erguida com as flechas que atira de seu arco. Micura grita que não sabe voar:

> Maíra voltou, pegou Micura pelo traseiro e soprou pelo cu até que ele inchou como uma bexiga e ficou flutuando no ar como uma enorme bola. Enquanto isso, o Grande Tigre-Azul olhava, procurando entender o que sucedia. Quando viu aquela bolota avançando ameaçadora, voltou-se para persegui-la. Maíra aproveitou o engano e, de um salto, entrou pelo ouvido do tigrão adentro e começou a estraçalhar os miolos e depois os miúdos do cachorrão de Deus. (RIBEIRO, 2001, p. 194)

Para vencer o monstro, Maíra utiliza igualmente suas armas fabricadas. Micura exibe outros dotes:

> Flutuou para perto do Tigre-Azul, pôs-se de costas e começou a peidar aquela catinga insuportável, bem nas ventas do tigre divino. Arrasado por dentro onde Maíra acabava com suas entranhas e por fora onde Micura atacava a tiros de peido, o Tigre-Azul foi perdendo as forças até que se entregou, desfalecido, no espaço. Maíra fez então Micura entrar pela boca do monstro. Lá de dentro, os dois começaram a derramar sobre a terra o sangue do tigre para ser o vermelho; a bosta, para ser o verde, e os ossos, esfarelados, para serem o branco. Assim criaram as cores vivas que alegram o mundo. (RIBEIRO, 2001, p. 195)

Afinal, é a entrada de Micura na luta que abate o monstro e enseja a criação do mundo humano, de modo que o sariguê mairum também possui, como os outros *tricksters* ameríndios, sua relação com o jaguar civilizador. É preciso também lembrar que, normalmente, as guerras são iniciadas por ações de Micura. Se foi ele que aconselhou Maíra na criação e iniciou a refrega com o Velho Ambir, também foi ele o responsável pelo conflito

com os juruparis, demônios das águas, quando os gêmeos tentavam roubar-lhes as flautas jacuís:

> *Nada de mal teria ocorrido* se Micura não quisesse pôr a mão e tocar uma jacuí. Levou um safanão estremecedor, tremendo, como o raio de dez piraquês juntos, que o lançou frouxo no ar e depois estrebuchando dentro d'água. Os juruparis, pensando que era Maíra, caíram em cima dele para estraçalhar. Foi aquela agitação de águas borbulhando sangue. O que restou de Micura ficou boiando brancoso como uma pasta molenga de mandioca puba. (RIBEIRO, 2001, p. 192, grifo nosso)

Como consequência da batalha contra os juruparis, nasce a noite, da vingança dos demônios vencidos por Maíra, que a despertaram do sono que dormia "desde o princípio dos tempos" (RIBEIRO, 2001, p. 192). Com a primeira noite, porém, surge também a possibilidade de vencer a escuridão, porque, depois de seu esquartejamento, Micura assume sua natureza da deus recriador, Senhor da Morte, como Osíris e o Dioniso órfico, agente lunar do renascimento cíclico e da reordenação do Cosmo:

> Ali na beira da lagoa, na escuridão da primeira noite, Maíra fez um foguinho para ver e para esquentar o que restava do irmão. Foi refazendo-o devagar. Puxava primeiro de um lado, depois do outro: um braço; do braço, uma mão; da mão, os cinco dedos e em cada dedo sua unha. Assim refez inteirinho, até mais bonito, seu irmão gêmeo.
> Já refeito, chamou:
> – Micura!
> Micura acordou, olhou espantado e respondeu:
> – Tô aqui, meu chefe, vim nadando. (RIBEIRO, 2001, p. 192)

E é pela noite e pelo poder de renascer, ambos resultantes das ações imprudentes do *trickster* Micura, que os dois deuses podem legar aos homens os benefícios da agricultura, que renovará a Vida e permitirá a cultura: "Os dois aproveitaram, então, a escuridão e o pavor em que havia caído o povo jurupari e mergulharam na lagoa até o fundo para procurar as roças deles. De lá trouxeram, para os mairuns, mudas de muita planta de fruta, de semente e de batata, as melhores para comer cruas, cozidas ou assadas" (RIBEIRO, 2001, p. 192-193)

Entidade da lua, da noite, do Outro e do Mal, certamente o Micura dos mairuns, como bom deus-sariguê, também terá fortes laços com o elemento feminino. Se "Maíra, o Sol" – obviamente mais uma vez estimulado pela hiperatividade criativa do irmão conselheiro –, é quem devolve aos membros masculinos da aldeia as flautas dos juruparis que caíram em poder das mulheres e cria o zunidor para assustá-las com o esturro da onça, tornando-se, pois, patrono do totem Jaguar, tuxauas do semipatriarcado mairum, no enredo de Maíra, os mairuns começam a não se reconhecer mais como filhos do heróis: "É bom viver como ensinou Maíra.

Às vezes pensamos que ele gosta mais dos caraíbas, mas a culpa bem pode ser nossa" (RIBEIRO, 2001, p. 210), pois os mairuns são os que riem, mais aparentados com a metade *trickster* da dupla. Com essa inversão do herói fundador, Darcy Ribeiro restabelece a Alteridade e o Mal em *Maíra*, atribuindo-lhe, por intermédio de Micura, o novo patronato dos mairuns. São, agora, os elementos femininos que imperam, a noite, a lua, Alma e sua condição de nova mãe dos gêmeos, que, como vimos, desta vez nascem mortos, como a mãe.

O parentesco de Alma e Micura é especialmente anunciado no capítulo "Micura: Canindejub", o penúltimo da penúltima parte do romance ("Canon"). Esta parte é pontuada por capítulos em que os deuses descem de seu Olimpo para sentir a existência humana, na ligação com algumas das personagens. Maíra encarna no aroe Remui, no xamã Teidju, em Jaguar, e em Isaías; Micura encarna em apenas uma personagem: Alma, a única heroína do romance, e não apenas para usar o corpo como instrumento para sentir as coisas do mundo, mas para copular com a moça, repetindo a ação mítica dos contos do sariguê e de suas incursões como incubo. A possessão se anuncia, de início, como uma violação: "Nela entro: ó, é uma caraíba. Mas gosta de ser a Canindejub. Mais ainda gosta de ser mirixorã. O Avá foi quem a trouxe, mas não comeu, o besta. Quieta menina, fica quietinha! Estou entrando em você. Entro hoje aqui por cima, pela moleira. A idiota está tremendo toda. Se sente *fodida pela cuca*" (RIBEIRO, 2001, p. 313, grifo nosso). Por outro lado, enquanto nas encarnações de Maíra, o deus costumava descrever os sentimentos e pensamentos de seus possuídos ou ainda o que eles podiam ver e perceber do mundo através dos sentidos, Micura atenta para os gozos do próprio corpo, revelando seu vínculo com o universo físico:

> Ó, corpo claro, gozoso. Boca de todos os gostos. Rica boca sôfrega. Ó, nariz, venta de faros para todos os cheiros, boduns, inhacas. Você é tarada, mulher? [...]
> E estes peitos bicudos, carnais. Seios que nunca deram leite, tão mamados. Menina tesuda, fica quieta! Foi só fazê-la sentir os peitos, para os bicos intumescerem como picas. Ávida vida vivida. Vou agora ao imo ímã do seu tamatiá. Aqui: como é bom! Itãrambá! Queria estar sempre aqui dentro, inteiro, nessa xoxota xibiu. É uma almofada estufadinha debaixo da mata de pêlos. Tabaca de greta rasgada e babada com seu tubizinho embicado. Imensa. Aumenta e encolhe, bocejando como boca de bagre-jundiá. Carapuá de boto: uiara. . . Iara.
> Ó mulher macha, vive do seu sumo. De todo o corpo tira gozo, gozoso. (RIBEIRO, 2001, p. 313)

O capítulo seguinte à descida de Micura em Alma é intitulado "Armagedon" e encerra a terceira parte do romance, dando ensejo aos capítulos de conclusão da narrativa. O penúltimo capítulo dessa última parte, por sua vez, que estabelece, portanto, uma simetria

com o da parúsia de Micura, é "Tuxauareté", que significa "verdadeiro tuxaua" (ANGULO, 1988, p. 120), capítulo em que o guerreiro Jaguar é consagrado sob a luz da lua, astro de Micura, o "Sol-da-Noite". Não é consagrado, porém, pelo tuxaua do clã jaguar, como manda a tradição, uma vez que Isaías não chegou ao posto, mas pelo aroe, o senhor dos mortos, de modo que o capítulo encerra com estas linhas: "No outro dia o Sol nasce, dá sua volta no céu e morre, como se fosse um dia comum. Mas todas as mulheres amanhecem menstruadas. Até as meninas sangram, flechadas por Micura" (RIBEIRO, 2001, p. 369). O novo chefe mairum recebe, portanto, o estigma do Caos, pelas mãos do *trickster*. É que, se os mairuns precisam de uma nova Ordem, Micura é quem deve presidir seu destino.

### 5.14 Teidju, o filho de Micura

Expressão humana de Micura entre os mairuns é Teidju, o oxim, palavra utilizada em *Maíra* como forma reduzida de "otxicon", o xamã ou feiticeiro da tribo. Jung (2000, p. 252) admite que "no caráter do xamã e do curandeiro há algo de 'trickster'". E, de fato, quem introduz as artes xamânicas entre os mairuns é Micura. Quando ele e o irmão buscam os talismãs do povo animal para dá-los aos homens, encontram o tabaco com o Sapo-Cururu. Se Maíra gostou de pitar o fumo, "Micura gostou mais ainda, mas disse que era bom mesmo era para feitiçaria" (RIBEIRO, 2001, p. 165). Além disso, o lugar dos pajés ou xamãs é o "mundo subterrâneo do Sol Negro" (RIBEIRO, 2001, p. 340), o Maíra invertido, e Teidju é apontado, na narrativa, como filho de Micura e, portanto, irmão de todos os xamãs que o precederam. Micura o concebeu "cuspindo na boceta da mãe dele" e ao oxim o próprio Maíra refere-se como a "criatura lunar do meu irmão Micura" (RIBEIRO, 2001, p. 269).

Como o pai sariguê, Teidju tem vida sexual ambígua: "Eu fodia as mulheres da família de cada pessoa que tratava. Mas, se não fosse assim, eu nunca teria trepado uma mulher sequer" (RIBEIRO, 2001, p. 273), confessa, mostrando que, embora de vida sexual promíscua, não apresenta a virilidade necessária ao herói conquistador. Vê-se sua inferioridade heroica, na comparação que ele mesmo faz entre si e o guerreiro-modelo Jaguar: "Quem é que não adivinha nele, naqueles olhos, no ódio que salta deles, o que há de ser? Aquele sim é homem de guerra. Eu não olho mais na cara dele. Antes olhava e ele tirava os olhos. Mas de uns tempos para cá ele põe em cima de mim um olhar tão firme e duro que eu abaixo os olhos e me escondo" (RIBEIRO, 2001, p. 269). Entre ambos se atualiza, portanto, a oposição entre Micura e Maíra, entre o sariguê e a onça.

Descendente de um herdeiro do Caos, Teidju revela, na fala, sua tendência niilista: não gosta do que é, ou, como ele diz, "da minha fama, da minha má fama de otxicom que *eu não quero ser*, de otxicom que *eu não sou*" (RIBEIRO, 2001, p. 274, grifos nossos) e inicia seu longo discurso no capítulo "Maíra: Teidju" anunciando-se: "– Ó, eu, Teidju! Eu já, não agora, nada! Nenhum: ninguém. [...] Como se eu fosse como os mais. Não sou", revelando seu niilisto até pela recusa da palavra: "– Não sou de muito falar (RIBEIRO, 2001, p. 269). Na verdade, não lhe cabe muita opção, pois os convivas da aldeia o evitam e Teidju estranha quando Isaías, que depois o substituirá como xamã, o interpela:

> O que nunca tinha acontecido era alguém querer conviver comigo, com um oxim, puxar conversa, rir. Cair aqui em casa todo dia. Este está ruim da cuca, muito ruim mesmo deve estar este Avá. Ou bem demais, quem sabe? Ele ignora que a um oxim ninguém perdoa ser oxim, embora ninguém possa passar sem ele? Por que então ousa, na frente de todos, entrar aqui, falar comigo? E eu, por que aceito o risco de aumentar o ódio que já me têm? Aumentaria? Não irão dizer que ele é oxim também? Será um oxim? Não sei. (RIBEIRO, 2001, p. 270)

É a natureza sariguê de Isaías que o aproxima, pois, de Teidju, pois ambos estão deslocados na ordem mairum; tudo o que Isaías contraiu no contato com a civilização, Teidju recebeu em nascimento, como herdeiro de Micura: "Eu nunca quis ser oxim. Quem quereria? Isto me caiu em cima, como uma sina. É como ser baixo e gordo e feio. E talvez por isso mesmo. Desde menino eu fui redondo, flácido, desengonçado, feio. Não podia com os outros, qualquer um mangava de mim. Fui crescendo, me reconhecendo e me escondendo" (RIBEIRO, 2001, p. 271). O oxim é a representação do estranho, das formas do Outro que a Ordem marginaliza. Sua própria consagração deveu-se ao mal de uma doença, como a caxumba de Isaías: "Acabei oxim com o maracá numa mão e o penacho na outra. Quem me deu foi o velho Tapiir, pra me aliviar dos ataques e da espumação da boca de que nunca me curei de todo" (RIBEIRO, 2001, p. 271). Quando ele aparece pela primeira vez, na narrativa, seu espaço é definido por um deserto humano, um círculo proibido e evitado pelo povo mairum: "Todos permanecem no baíto, calados, uns sentados, outros acocorados, outros deitados. [...] Só ao redor do oxim, sentado sobre os pés, perto da porta de baixo, há um vazio de reserva, de nojo e de medo" (RIBEIRO, 2001, p. 38). Esses sentimentos ecoam no espírito do oxim, estimulando-lhe a redução ao inumano: "Em todos, exceto no Avá, em todos eu sinto esta repulsa. Em alguns é nojo, principalmente nojo. Em outros é medo, principalmente medo: pavor. [...] E quem deve apavorar-se sou eu. Devo sumir, escafeder. Isto sim, é que eu devia fazer" (RIBEIRO, 2001, p. 269-270). Assim, ele acaba assumindo uma condição de

fronteira entre o animal – "Minha vida talvez seja pior que a vida de bicho" – e a de homem – "Mas eu não sou bicho, sou gente, gente mairum, gente de Maíra, isto sou, queiram ou não queiram eles todos. Sou quati, o Teidju, um verdadeiro mairum" (RIBEIRO, 2001, p. 270). A última frase insiste na correspondência entre mundo animal e mundo humano, conforme a reciprocidade cosmológica indígena, acentuada pela condição do filho de Micura. De fato, um dos talentos que Teidju granjeou com a iniciação mágica foi aprender a linguagem do povo animal: "Hoje canto com todas as vozes de gentes e de bichos" (RIBEIRO, 2001, p. 272), afirma, cujo nome guarda notável semelhança fonética com o termo *teju* ou *teyú*, o "lagarto", o que rasteja, conforme o tupi, tronco a que pertence a língua dos Kaapor, indígenas que inspiraram em Darcy Ribeiro a criação da cultura mairum.

Durante seu discurso, na descida de Maíra, ele parece vislumbrar vários animais ao seu redor. A maior parte deles, porém, são bichos noturnos, como o morcego, que, já vimos, é animal escatológico e anunciador da noite eterna no bestiário indígena: "– Que é isso que esvoaça? Sai bicho, sai desgraça. Que será essa língua fria de morcego que lambeu meu cangote? Sai: é o andirá imortal? Será o morcegão, outra vez, me atentando? Sai, esganado, vá chupar a nuca de sua mãe" (RIBEIRO, 2001, p. 270). Mais adiante, o animal voador é identificado com a coruja, ou "caboreúna", o que mitiga a malignidade do morcego, mostrando que, se são animais noturnos, são, por outro lado, os animais que veem à noite, aqueles que podem trazer luz à escuridão. Afinal, não é por isso que a coruja é o animal da deusa Atena, baluarte da sabedoria? É assim que a maldição de Teidju, em verdade, é expressão de um Bem. Maíra, ao descer sobre o corpo do oxim, reconhece o paradoxo: "Nele entro: porcaria, porcaria de corpo este. Mal serve para ver a luz e a sombra. Nem as cores distingue bem. [...] O único que presta nele é essa lucidez desesperada. É essa luz acesa na noite da vida que tanto lhe dói" (RIBEIRO, 2001, p. 269). O oxímoro da "lucidez desesperada" resume a condição de iluminado maldito que caracteriza o oxim, particularmente, e o *trickster*, de modo geral, pois, como vimos, o sariguê não é apenas uma figura entre o animal e o humano, mas também o conduto entre o mundo humano e o divino, como mostra a habilidade de voar, na conclusão do rito iniciatório de Teidju: "Um dia amanheci feito e refeito. Havia aprendido que com o maracá, o penacho e a fumaça eu podia sair por esse mundo todo voando. De primeiro eu viajava no cangote de um anum do campo; depois amestrei um quenquém da mata. Hoje voo em tudo que há, até em avião" (RIBEIRO, 2001, p. 272). Ao ganhar o céu, o oxim adquiriu também o poder de falar com os seres sobrenaturais:

> Minha boca aprendeu a dar fala aos espíritos màmaé que esvoaçam por aí. Creio que fui amestrado por eles; sou a montada deles. Cada um vinha, se intrometia em mim. Eu tremia de pavor, sem razão, de pura ignorância. Custei a descobrir que eles só queriam meus olhos para ver, minha boca para cantar. [...] Minha boca aprendeu também a comer fumo-pitim e a pitar muita planta tremente, nervosa, vibrante que se esconde por aí. O último que aprendi foi a soprar fumaça e a chupar as coisinhas vivas e mortas que se metem dentro da gente, provocando as doenças e as dores. (RIBEIRO, 2001, p. 272)

Dono das ervas que expandem a consciência, é por Teidju que se encontra, na terra, o que pode abrir as "portas da percepção", para utilizar o jargão xamânico; só por ele se pode converter no Bem dos deuses o que está contaminado pela impureza da matéria. Ricoeur (2004, p. 427) observa que, antes de ser órfico, o tema da alma exilada foi xamânico: o xamã é o purificador que pode separar o maligno da mistura humana e devolver a alma à origem divina. Por isso, os mairuns, embora o execrem, precisam dele, que é também encarregado de purificar as carnes de caça, maculadas pela violência do crime contra um ser vivente, de alma humana, como todo ser vivente: "Não podem comer carne impura", esclarece o próprio Teidju. "A carne é por si mesma a casa da podridão, é a perigosa, a viciada. Tanta carne ruim que eu purifiquei para eles. Carnes capazes de apodrecer um povo: perdê-lo, matá-lo, envenená-lo. Carnes capazes de derreter os ossos" (RIBEIRO, 2001, p. 270). Seus poderes permitem-no até servir aos espíritos do Além. Ele conta:

> *Depois de sua morte*, um dia chegou aqui no meu ranchinho o próprio tuxaua velho, Anacã, carregando nas costas aquela enormidade de cervo. [...] Abri, tirei o couro da barriga [...]. Separei para mim o fígado que era magro. Cortei a carne em postas, mordi posta-por-posta e tudo devolvi. [...] Não tirei nada para mim. Só aquele fígado seco. (RIBEIRO, 2001, p. 272, grifo nosso)

Como ponte entre os deuses e os homens, porém, o oxim é o guardião do limiar, que deixa passar o Bem e o Mal, conforme sua decisão: "Um dia [...] veio alguém pedir feitiço, não fiz! Veio depois outro, *com bons modos*, pedindo cura: curei. Desde então fui curando e crescendo" (RIBEIRO, 2001, p. 272, grifo nosso). Os dons do oxim são distribuídos, portanto, conforme sua empatia e afinidade com o pedinte. Por isso, sua atividade na tribo também é ambígua e obscura: "Do oxim, eles esperam que a todos possa curar, curar sempre. Se um morre, se outro piora, todos pensam que o oxim matou, que o oxim enfeitiçou" (RIBEIRO, 2001, p. 273). Jung (2000, p. 252) observa que, como todo *trickster*, os xamãs "também pregam peças maldosas aos que a eles recorrem, para depois sucumbirem à vingança dos prejudicados". Teidju tem um caso desses para contar, da praga que rogou sobre o mairum Iapu:

> Encontrei o desgraçado acabando de cagar lá no mato e não pude deixar de ver a merda dele: aquela bosta gorda, escura, fornida, de quem comeu muita carne. Iapu viu que eu percebi que ele andava comendo na mata o que caçava. Encolheu-se todo. Eu só disse ou me escapou:
> – Vai te cair o cu.
> Não é que caiu mesmo? Iapu não pode mais cagar sem pôr um palmo de tripa para fora. Todos sabem disso: foi minha palavra, praga minha, a força da minha praga. (RIBEIRO, 2001, p. 273-274)

Mas a maldição do oxim é normalmente antes contra si mesmo do que contra os outros, pois a profissão de xamã "acarreta às vezes perigo de vida" e "as técnicas xamânicas causam frequentemente desgraças e até mesmo tormentos ao curandeiro" (JUNG, 2000, p. 252). Teidju defende-se da má fama e não aceita a culpa pelo Mal causado, como se ele próprio estivesse submisso ao jogo cósmico: "Quando a carne faz mal ou o doente morre, a culpa não é minha. [...] E os mortos que morrem na minha mão, por que morrem? Mas por que todos haviam de viver? Não posso, não tenho poder, ao menos não tenho tanto poder. Eu só tomo o maracá e o penacho para curar, purificar, adivinhar" (RIBEIRO, 2001, p. 272-273). Mas termina, como todo oxim, vítima do estigma que os filhos do Outro recebem na Ordem, depois uma tentativa infrutífera de curar uma menina de mordida de cobra:

> Aí é que se ouviu aquele alarido. [...] Serão os jovens-homens que vêm, quem sabe com que brincadeira nova. [...] Eles trouxeram seis gambás-sariguê dentro de um samburá redondo que rolam no chão, chutando como uma bola. Os gambás peidam, fedem de matar. Os jovens-homens riem e gritam.
> – Ei, Micura, vem cá. Vem cá, Micura.
> Ninguém sabe como foi, ninguém viu. [...] Só se viu um menino sair correndo para um lado, com o samburá de gambás na ponta de uma vara, para soltar no rio. Para o outro lado saem os jovens-homens, correndo em fila, calados, diretamente para o rancho do oxim. Arrombam a palhoça ao mesmo tempo, por todos os lados. Agarram, levantam e estraçalham o oxim ali mesmo. Só com as mãos.
> O que se viu, depois, foi o grupo saindo com o molambo do defunto, do cadáver, do que fora o oxim, rolado pelo chão, pisado, pateado pelos caminhos da mata e pela mata adentro, até o fundo. (RIBEIRO, 2001, p. 358-359)

O narrador sobrepõe o episódio da brincadeira perversa com o Micura-Sariguê ao linchamento do oxim, identificando, no final da vida de Teidju, sua filiação ao *trickster* mairum. Como no mito do seu pai Micura, contudo, Teidju também prevê um renascimento para a enternidade e, ainda que rejeitado pelos indivíduos da tribo, arvora-se o poder de também tornar-se um deus:

> No dia em que me apagarem, eu serei lembrado e temido por muito tempo. Não como o feio, o coitadinho. Nem como o curandeiro, tão bonzinho. Viverei na memória deles, por muito tempo, como o otxicônrigui das velhas histórias. Serei o Teidjuaçu que, enquanto era, tudo podia e tudo ousou. Não morrerei, apenas, na mão desses desgraçados. Nela nascerei para sobreviver no espírito deles, como o pavor pânico. Quem sairá da aldeia à noite, depois da minha morte? Quem ousará ver o anoitecer, à beira da lagoa Negra onde estarei com o velho Tapiir? (RIBEIRO, 2001, p. 274)

O caráter de Teidju, portanto, é o mesmo de Micura: o do anverso da Ordem, mas também o da ambiguidade necessária para a sua criação. Afinal, se o oxim é o agente da cura, é porque ele é a presença do Mal entre os homens, conforme nota Jung sobre o *trickster*: "O 'aproximar-se do salvador' é [...] o fato de que o feridor e ferido cura, e o que padece repara ou remedia o sofrimento" (JUNG, 2000, p. 252). Logo, com Teidju, a Alteridade do oxim também revela sua face positiva, amenizando sua energia de oposição ao transfigurar-se em *reciprocidade*. "Nunca provoquei tanto medo como agora e isso me enche de medo", confessava o oxim, antes de morrer (RIBEIRO, 2001, p. 273), mostrando, aos olhos dos que se aterrorizam com o estranho, que o Outro também teme o Mal.

### 5.15 Isaías e o impedimento da função heroica

Isaías se torna o novo oxim, depois que Teidju é morto pela tribo. Foi, aliás, o antigo oxim quem lhe desanuviou o espírito enodoado, quem lhe acusou na alma a presença da escuridão de Micura, fazendo Isaías concluir sua jornada anti-heroica.

Se pensarmos em heróis, verificaremos uma triangulação axiológica entre Isaías, Juca e Jaguar: se este último exibe a estampa mais tradicional do herói mítimo e mairum e Juca seria sua contrapartida vilã, Isaías seria o termo fronteiriço, em que Bem e Mal se confundem e não se sustentam mais como oposição. Se Jaguar é o herói e Juca é o vilão, Isaísas é o anti-herói, o que conjuga qualidades "positivas" e "negativas" no mesmo caráter.

Falta a Isaías competência para se configurar como o herói clássico. "Esse Avá é um caú, só diz tolice" (RIBEIRO, 2001, p. 341), diz dele o oxim, utilizando palavra indígena que significa "bêbado", "sem controle" (ANGULO, 1988, p. 145), e mostrando a vacilação heroica e a falta de competência para estabelecer a norma. Nesse sentido, é importante notar que o capítulo que apresenta a personagem ("Avá") é precedido de outro, cujo título é "Javari", a luta que identifica os mais bravos dentre os guerreiros mairuns e anuncia "os campeões dos tempos futuros" (RIBEIRO, 2001, p. 70), e serve, portanto, como elemento de comparação e contraste para as qualidades do protagonista que será enunciado a seguir. Nesse

capítulo, os jovens que lutam honram o tuxaua que está para chegar, "o novo tuxaua que os há de amarrar para fazê-los seus miaçus" (RIBEIRO, 2001, p. 69).

O caráter anti-heroico de Isaías reforça-se, assim, pela expectativa que se cria em torno da personagem como um representante do novo civilizador mairum. Primeiro descendente do clã jaguar, Isaías foi destinado pelo sangue a assumir a posição de herói da tribo. O clã jaguar "dá os tuxauas. É o clã que exige e exibe força e eficiência. [...] Um Jaguar tem que ser um chefe". Mas Isaías sente que falha nesse papel, "é visível que não corresponde à expectativa dos mairuns" (RIBEIRO, 2001, p. 254) e pergunta-se sempre: "Ser tuxaua, eu? Como? Com que força?" (RIBEIRO, 2001, p. 171), "que posso eu dar? Eu, só" Eu, ninguém! Eu, nada!" (RIBEIRO, 2001, p. 217).

Espera-se de um herói cultural que congrege em si os atributos e potencialidades de uma entidade coletiva, o povo que ele representa e defende. Isaías, contudo, pode ser herói coletivo, pois não acredita mais na essência mairum: "Mairum sou, pobre de mim. Esta é a verdade irredutível que me dói como uma ferida" (RIBEIRO, 2001, p. 44). Também não apresenta as qualidades físicas louváveis e admiráveis de um herói. Antes que ele retorne à tribo, "Jaguar descreve seu tio Avá, o verdadeiro tuxauarã. Ele é o herói perdido que volta com seu rancuãi enorme, coroado de pêlos espessos, como um pentelhame de arame farpado" (RIBEIRO, 2001, p. 228). Entretanto, nesse mesmo momento, no caminho para a aldeia mairum, Alma descreve-o de modo muito diverso: "Ele é triste, feio e triste, coitado. Nunca pensaria que fosse índio. Nem imaginava um índio assim de franzino. [...] É um caquinho de gente, bem chinfrinzinho" (RIBEIRO, 2001, p. 137). Nesse sentido, o epíteto com que os mairuns nomeiam Isaías é fonte de intensa ironia, na trama, pois "Auá" significa o oposto das qualidades apresentadas pela personagem: "forte", "robusto", "audacioso" (ANGULO, 1988, p. 70).

Em vez de se armar para batalhas, Isaías foge dos confrontos: "Não queira resolver todo problema que você vê", recomenda ele a Alma (RIBEIRO, 2001, p. 158). É que Isaías está "convencido de que nem ele nem ninguém, no Iparanã, nada pode contra a ordem das coisas" (RIBEIRO, 2001, p. 168). Ao contrário dos mitos heroicos, que atribuem a um indivíduo de força sobre-humana a ordenação das coisas, Isaías não confia no poder solitário de um homem contra as forças circundantes, nem na possibilidade de instituição de novo Cosmo. Isaías é um advogado da entropia: "Ninguém pode mudar nada. Se alguma mudança houver, ela surgirá naturalmente. Lentamente, lentissimamente. E as mudanças que eu vejo, todas as que eu posso prever daqui pra frente, são mudanças pra pior" (RIBEIRO, 2001, p. 168). Ele não consegue levar os olhos até o mito, onde as aparências se transmutam e o

impossível torna-se real. Se o pequeno Davi bíblico, apesar de sua inferioridade de tamanho e armas, consegue vencer um gigante e edificar uma civilização, Isaías não consegue imaginar isso para si próprio: "Nosso problema é o de um davizinho mairum, muito inviável, lutando contra um supergolias, civilizador. Nossa possibilidade de vencer é nenhuma" (RIBEIRO, 2001, p. 169).

Ter vivido com o inimigo e conhecido sua força retirou do herói toda energia e confiança no próprio poder. Por outro lado, ter conhecido o Mal como outro Bem retirou de Isaías todas as razões da luta. Habitante dos dois pólos, Isaías viu que não existem guerras pelo Bem e pela paz e toda batalha pela igualdade é uma hipóstase concebida e mantida na certeza da diferença. Por isso falta-lhe o objetivo, o impulso heroico de desejar um objeto para si e para seu povo, que levaria um protagonista a uma demanda: "Tenho o arbítrio de mim mesmo, tenho a liberdade de tomar qualquer caminho. O que não tenho, meu Pai, é meta, é alvo. Alvo que seja meu ou que seja Teu, mas alvo a que me possa dar, inteiro" (RIBEIRO, 2001, p. 217). Alma acusa-o de "pessimismo" e "frouxidão". Isaías, contudo, não tem firmezas sobre o que elevar a uma causa de luta: "Talvez nem Deus possa nos salvar. E você aí, a pedir que eu – coitadinho de mim – que eu faça e aconteça. Não sou Maíra! Nem Micura sou" (RIBEIRO, 2001, p. 168-169).

A recusa de se identificar com os pais da tribo e assumir seu destino heroico tem sua contrapartida numa vontade de retorno à Mãe. O que move Isaías não é o impulso paterno de conquista do mundo, mas uma volta ao berço mairum. Ele não é um herói civilizador, não retorna para "conduzir os mairuns à civilização", mas para "mairunizar-se mais ainda". Diferentemente do herói tradicional, que desce ao Inferno para trazer a salvação a seu povo, Isaías volta enfraquecido e amedrontado e acreditando que a salvação mairum, se existe, está na insistência por sua própria cultura, insistência impossível para ele, Isaías, que conheceu o lado profano dessa cultura. Portador de um "cansaço físico e espiritual", Isaías busca um remanso, um ventre em que se recolher: "Preciso refugiar-me outra vez dentro deste meu oco que me redime" (RIBEIRO, 2001, p. 172). A imagem materna aparece ainda no círculo urobórico da aldeia onde ele espera se acomodar: "Estou cheio de desgosto com o gosto de minha boca. Só me consola pensar que a *aldeia redonda* lá está à minha espera" (RIBEIRO, 2001, p. 107, grifo nosso). Outro índice de seu aprisionamento às forças da Mãe está na recusa de casamento: não esposa Alma, como os mairuns esperavam que o fizesse, depois de trazê-la à tribo; nem aceita Inimá, sua gaviã prometida, abdicando, dessa forma, ao motivo tradicional de coroamente do herói: o casamento com a princesa.

Para vencer lutas e conquistar tesouros, um herói tem que empreender viagens. A de Isaías, como dissemos, é um retorno. A viagem já foi feita é concluiu-se num fracasso, embora os mairuns confiassem a ela o grau de uma viagem heroica. Remui acredita: "Aí vem de volta o nosso Avá [...] Ele vem vindo de volta. *Vem nos trazendo de tudo numa barca branca, grande como um baíto*. [...] Ele volta trazendo para nós o melhor do mundo dos caraíbas" (RIBEIRO, 2001, p. 55-56, grifo nosso). Logo, seu retorno é aguardado como o do herói redentor, aquele descendente do herói cultural que volta aos seus para corrigir erros ou restituir a Ordem perdida pelo novo avanço do Caos, conforme nota um estudioso do herói indígena:

> A ação do herói salvador é situada, de ordinário, num passado remoto, em que teria trazido salvação e segurança à humanidade, libertando-a dos perigos e dificuldades. Na qualidade mais específica de herói redentor, age igualmente no futuro; nutre-se, então, a esperança de que venha, um dia, remir os seus tutelados, trazendo-lhes a felicidade. (SCHADEN, 1959, p. 32)

Quando Isaías chega à aldeia, as velhas índias o cercam, pedindo que salve seu povo da ação catequista dos padres e freiras:

> As velhas gritavam Avá. [...] Veja, Avá, olha essas meninas, nossas meninas, as filhas da nossa gente. Eles as estão matando, as estão secando. [...] Veja, essas meninas estão secas, descarnadas. [...] Mostravam as freiras, berrando. Veja, Avá, olhe bem essas malvadas, Avá. Essas mulheres murchas, esturricadas. [...] Acaba com esse povo ruim, Avá. (RIBEIRO, 2001, P. 232)

Isaías é consciente de seu insucesso; é um herói que retorna derrotado, um semideus que falhou na empreitada de trazer vida nova à comunidade. Sua derrota, porém, está justamente em ter conhecido outro Cosmo, o do inimigo mairum, e ter se deixado assimilar por ele, em vez de enfrentá-lo corajosamente, como se esperava de um herói clássico. O Avá lamenta agora sua condição de agente do inimigo:

> Por que toda a Ordem se alimentou de mim, por tanto tempo? Talvez porque viram em mim a capacidade de erradicar todas as ervas daninhas que os mairuns tinham na alma. As que cultivaram em séculos e séculos de heresia. Não sabiam é que, no lugar delas, não plantavam nada. Enchi meu peito de fórmulas. Fórmulas de amor a Ti, meu Pai, fórmulas ocas. Aqui estão todas elas na ponta da língua. Sei todas de cor, mas apenas com o cor da mente e da boca. Meu coração está seco. [...] Vivi de ser o projeto deles. Este foi o meu projeto. (RIBEIRO, 2001, p. 218)

O que o herói pensava ser um talismã descobriu-se em veneno, e não podemos nos eximir, aqui, de apontar aquela ambiguidade no termo "Ordem", que, ao mesmo tempo em que se refere à instituição eclesiástica, também designa o Cosmo inimigo, que, ao se considerar um mundo ordenado, relativizou a Ordem primeira dos mairuns. Herói às avessas, presa do Caos, mais agente do inimigo do que seu combatente, o estatuto fracassado de Isaías logo é reconhecido pela tribo. O próprio Remui, que confiante anunciava sua chegada, mais tarde deplora: "O que eu esperava, e que vi vindo dia-a-dia por terras e águas, não chegou. Aquele, sim, era o Avá mesmo, inteiro. Este é o que restou de meu filho Avá, depois que os pajés- sacaca mais poderosos dos caraíbas roubaram sua alma. Ele anda por aí, meio dormido, perdido para si, perdido para nós" (RIBEIRO, 2001, p. 257). Sua missão era trazer, como esperava Jaguar, um mundo de tesouros, butim de sua refrega com o inimigo, pois a descida ao Inferno, comum a toda narrativa épica, serve para recriar o mundo e, do Caos, o herói cultural sempre traz a energia de renovação da tribo, como o fizeram Maíra e Micura com as plantas dos juruparis. "Este Avá era minha esperança", diz, pois, o aroe. "Era ele que ia nos salvar da perdição que vem aí. Era ele que voltaria, trazendo para nós todos os grandes segredos dos caraíbas. Ele viria levantar a nação mairum. Mas veio vazio" (RIBEIRO, 2001, p. 258).

O que Isaías tenta implementar no interior da cultura mairum é a moral ocidental do trabalho, buscando "canalizar para a produção o entusiasmo desportivo" dos mairuns: "Os mairuns, explica, aplicam todo o vigor físico e intelectual – que poderiam colocar no esforço para progredir – na superelaboração de sua etiqueta social, cerimonial e esportiva. Trata-se, agora, diz ele, de induzi-los a deslocar essas forças motivadoras para o setor econômico, a fim de promover o desenvolvimento" (RIBEIRO, 2001, p. 255-256). A falta de conhecimento do ritmo natural, entretanto, vai destruir seu projeto: "Ó! Teró! Você bem sabe. Aquela roça, que tanto trabalho deu a todo mundo, era uma besteira. Você tinha toda razão quando me disse que estava fora do tempo, que já viriam as chuvas. Vieram: eu tomei o veranico por verão" (RIBEIRO, 2001, p. 276). Como pode representar um povo o indivíduo que desconhece seu próprio lugar, o ritmo das estações e a geografia de sua própria comunidade?

Sua estada em poder daquilo que, para a cultura mairum, corresponde ao Outro e ao domínio das forças caóticas, retirou-lhe, pois, sua essência mairum. O Caos dominou esse herói. Isaías não pode, pois, ser herói de nenhum povo, pois também não pode ser agente da cultura branca. Para ele, mairum convertido, o Deus cristão serve ao Bem e ao Mal, é aquele que "se encarniça" contra uma alma que quer perder, para salvá-la, e atiça contra ela seus "cães ferozes" (RIBEIRO, 2001, p. 216 e 218).

Assim, se, por um lado, Isaías perdeu a vocação heroica para representar os mairuns ou qualquer outra cultura, por outro, é apenas entre os mairuns, mais uma vez, que ele pode encontrar a saída de seu dilema e o poder de resgate para sua queda sob as forças demoníacas. A força de Isaías só poderá advir da aceitação do artificialismo; estar em paz com a consciência da efemeridade dos valores e, como os mairuns, unir a fé ao ceticismo, sem se entregar à ruína da atitude cínica. Ele precisa rir e aceitar o riso como única resposta a toda instituição humana e à seriedade estabilizante que toda Ordem pretende impor ao movimento contínuo da Vida. Por isso, quando ele desanima diante da roça frustrada, Teró recomenda: "Não fique aí com essa cara de tristeza, Avá. Você não sabe que nós os mairuns somos do riso? Ria que é bom. Ria, homem. Vamos rir? – Riem os dois, primeiro discretamente, depois com alarido crescente que se vai comunicando a toda gente ali acocorada" (RIBEIRO, 2001, p. 276). O próprio Isaías, voando para sua tribo, refletia, antes de chegar: "Nós mairuns somos os que riem. Rir é nosso modo de ser, de viver. Preciso reaprender a rir. Uma cara dura, séria, entre nós, é uma espécie de ofensa a toda gente" (RIBEIRO, 2001, p. 72). Mas o anti-herói Isaías não entende a leveza do sagrado para os mairuns, de modo que mesmo o desejo de retornar ao berço materno parece empresa frustrada ao Avá:

> Aqui estou na minha aldeia, devolvido a ela, mas não devolvido a mim mesmo. Começa a ser cada vez mais difícil sentir-me mairum dentro de minha pele. Passo a mão pelos cabelos que estão ficando ralos, como acontece com os brancos. [...] Estou cada vez menos a jeito dentro de mim e os outros também estão se cansando. Muitos passam e não me olham; se olham, não me veem. (RIBEIRO, 2001, p. 303)

A condição descrita pelo herói é a de uma infecção, um contágio com energias impuras, sofrido no encontro com o Outro dos mairuns: "Ainda me sinto contaminado daquelas ideias, sujo daquelas preocupações. Eu me sinto impuro no sentido mairum. Impuro como a carne crua que ainda não foi mordida e sacralizada pelo oxim" (RIBEIRO, 2001, p. 184). Esse contato com o Mal vai, afinal, filiar o herói não ao Maíra-Sol, pai do clã jaguar e dos tuxauas da tribo, mas ao Micura-Lua, o sariguê, o *trikster* e seu caráter anti-heroico. No final de sua jornada, Isaías reconhece que seu "único amigo é o oxim" (RIBEIRO, 2001, p. 304), quem, aliás, já antevia o parentesco do aguardado Avá com as forças obscuras da noite, quando a aldeia estava reunida para aguardar o novo tuxaua:

> O oxim também teve muito a dizer de suas visões. Adivinhou que o Avá não volta como tuxauarã, volta como anhé. Ele é o Anti-Maíra. É o senhor dos filhotes do jaguarouí que vivem no mundo subterrâneo do Sol noturno.
> Volta como tuxauarã, sim, é certo: mas volta, também, como otxicônrigui. [...]

> Viu o Avá como Anti-Maíra, o senhor das Onças-Azuis, o senhor do Sol-Negro, o senhor do Mundo Subterrâneo, o Preferido de Maíra-Monan. (RIBEIRO, 2001, p. 229-230)

Em Isaías, o tradicional herói mairum converteu-se no seu irmão *trickster*. Alma lhe conta: "Você sabe como é que os meninos te chamam? Micura sariguê. Quer dizer, pai dos gambás! Esse é o seu nome, Isaías. A meninada está aí dizendo que você é o pai dos gambás: sariguê" (RIBEIRO, 2001, p. 296).

Assim, o lado bom e o mau do herói cultural, que se separam na evolução dos arquétipos ocidentais, convergem novamente para a mesma personagem, pois Isaías não é o *trickster* cômico e malandro, não é o herói mairum que ri. Nele, o riso é amargo e o gêmeo cômico torna-se trágico. Isaías é um herói sombrio, crepuscular e noturno. Está em tão miserável situação, que até a personagem mais odiada da tribo, Teidju, "ganha ascendência" sobre ele, assumindo "uma atitude protetora" (RIBEIRO, 2001, p. 341). Observando Isaías e convivendo com ele, aos poucos o oxim vai lhe explicando a condição e fala dele como um ser "raro", que "sofre de uma ambiguidade essencial", leva na sua constituição o sêmen de muitos homens, "tão misturados dentro dele", que "nasceu e cresceu contraditório", trazendo em si características do herói bom e do herói "ruim": "Por uma parte, ele é um homem-onça e, como tal, devia ser forte, vigoroso, corajoso. Por outro lado, é um homem-micura e, como tal, fraco, pálido, preocupado com coisas espirituais" (RIBEIRO, 2001, p. 341-342). A cura, como a saída de qualquer encruzilhada, é a opção por uma das duas vias. No caso de Isaías, conforme o diagnóstico de Teidju, a que tem "mais possibilidades" de sobreviver é a do herói "mau": "Esta é, na opinião do oxim, sua parte lunar, a herança micura, sua natureza de antijaguar. Aquilo que o aproxima do próprio oxim", pois, se quisesse assumir a outra natureza, a de tuxaua jaguar, teria que empreender o destino aventureiro, determinado e fundador do herói épico: "O Avá teria de abandonar tudo e sair de imediato [...] em busca de Ivimaraêi, a Terra sem Males. Teria de 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?". Se, por outro lado, resignar-se ao lado Micura, Isaías teria a oportunidade de tornar-se, paradoxalmente o herói necessário: "Ele pode ser uma espécie de pajé-anhé mandando no mundo, cá de cima. Um tuxaua é um pequeno Maíra. Um oxim é um pequeno Micura, mas um Anhereté não é Micura, nem Maíra. É um ser de Maíra-Monan, do Velho Ambir do Sol Negro. Isto é o máximo que o Avá pode pretender" (RIBEIRO, 2001, p. 342). Desse modo, Isaías só poderia cumprir sua função heroica, resignando-se ao papel do herói clássico e utilizando, como armas, as energias do Caos primordial. Em outras palavras: teria que se assumir como filho do *trickster* Micura. A

purificação do oxim vai ensiná-lo a caminhar entre dois mundos, o que mostra que, para este super-homem consciente da relatividade do mundo humano, o único herói possível é o herói irônico de Frye.

Depois da purificação do oxim, Isaías se vê "metido no couro de Avá", mas para lamentar "sua tristeza de ser homem vivente que ama, que sofre e que sente" (RIBEIRO, 2001, p. 351). Só então vemos o herói falar de um sentimento e de um desejo, numa oração obscura, assunto do capítulo "Avaeté", que significa "homem bom", "homem direito, verdadeiro, de valor", ou ainda "varão ilustre entre os indígenas" (ANGULO, 1988, p. 90). Em suma: um herói:

> Aqui estou Senhor, morto de medo de mim, do gozo da minha morte apetecida. Vivo nutrido por este amor desenganado. Que será de mim, que será dela?
> Agora sei, afinal compreendi que o amor é mais forte que a morte, e que o ciúme queima mais que as labaredas do inferno. Que será de mim, Senhor, sem seu amor? [...]
> Dá-me, Senhor, o amor de minha amada, de seu amado apaixonada. [...]
> Dá-me, Senhor, o meu amor desventurado. Ainda que ele venha eriçado de todos os escorpiões do ciúme. Ainda que custe a condenação eterna de minha alma apaixonada. O seu amor, Senhor, ou minha morte, dá-me. (ver RIBEIRO, 2001, p. 351-352).

O possessivo dúbio de "seu amor", ora parece referir-se ao amor divino, ora designar o sentimento de Isaías por uma mulher. Alma? Inimá? A dubiedade do texto também não permite precisar. O que se pode depreender do texto é que, agora, Isaías ainda fala como um atormentado, mas já incorpora ao seu discurso a libido heroica.

Em suas atitudes e comportamentos hesitantes, o protagonista de *Maíra* filia-se aos heróis das narrativas do século XX, que nasce com o espírito moderno. Comentando as faculdades do homem baudelairiano, Walter Benjamin (1989, p. 93) defende que o herói não cabe mais na modernidade, que "não tem emprego algum para esse tipo", pois, enquanto o herói define-se pela demanda e pela aventura, a modernidade "amarra-o para sempre a um porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade". Por isso, "nessa sua derradeira encarnação, o herói aparece como dândi" (BENJAMIN, 1989, p. 93), a personagem heroica da decadência, que Baudelaire entrevia nas personagens indígenas de Chateaubriand. Esse dândi, expresso no comportamento do "homem na multidão", o *flâneur*, é "por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido" (BENJAMIN, 1989, p. 190), qualidades que, vimos, são as marcas fundamentais do herói do *Maíra*. Isaías vive, como ele mesmo afirma, imóvel numa encruzilhada; não é aquele que segue e anda, como o herói clássico, mas o que flana entre

mundos, observando-os e espantando-se com suas realidades contraditórias, e pode-se dizer dele o que Benjamin (1989, p. 197) sentencia para o *flâneur*: "Assim como a espera parece ser o estado próprio do contemplador impassível, a dúvida parece ser o do flanador", bem como irmanar o herói mairum às instituições que o *flâneur* baudelairiano representa: "O *flâneur* é um observador do mercado. O seu saber é vizinho à ciência oculta da conjuntura. Ele é, no reino dos consumidores, o emissário do capitalista" (BENJAMIN, 1989, p. 199).

Se a cidade "é o autêntico chão sagrado da *flânerie*" (BENJAMIN, 1989, p. 191), vê-se porque a floresta de Darcy Ribeiro é um mundo de homens: só aqui se poderia perceber o universo de contradições que se eleva com a cultura. "A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto", argumenta Benjamin (1989, p. 203). "O *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade." E o labirinto, como sabemos depois de Bachelard, é a expressão arquitetônica da encruzilhada (BACHELARD, 2003, p. 163) e da descida ao Inferno (BACHELARD, 2003, p. 177), mas também do engolimento (BACHELARD, 2003, p. 196-197), aquele mesmo pelo qual passa o Avá, ao lado de sua contraparte feminina Alma, quando adentram a floresta e o espaço selvagem.

Finalmente, a conversão do épico em trágico parece confirmar o caráter anti-heroico de Isaías: "O herói moderno não é herói – apenas representa o papel de herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível" (BENJAMIN, 1989, p. 94), tanto como aparece vago durante toda a narrativa de Maíra e apenas se concluindo com a consagração do Avá a Micura, empreendida pelo oxim, e a correspondente aclamação de Jaguar como novo tuxaua, à luz do astro *trickster* da lua, o que está de acordo com os propósitos do motivo heroico na narrativa moderna, que proíbe os "heróis positivos e de felicidade" e porfia por "mostrar o alto como baixo e o baixo como elevado" (KOTHE, 1987, p. 61), de modo que a jornada do herói moderno é o reverso do percurso do herói clássico: "Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, o herói passa a ser, com o processo de industrialização, o próprio questionamento da estruturação social em classe alta e classe baixa" (KOTHE, 1987, p. 65).

É a conclusão do anti-heroísmo de Isaías, cuja ação *trickster* relativiza os polos de Bem e Mal, pelo impedimento da fixação do caráter heroico em um conjunto de valores afirmados. Isso levou alguns crítico de *Maíra* a verem certa "insuficiência estética" no romance, cujo herói "não singulariza um destino coletivo, não passa a constituir um mito cultural, uma manifestação da arte que tematiza conflitos subterrâneos do imaginário de uma civilização" (GRAÇA, 1998, p. 93). Essa crítica gostaria de ver no *Maíra* a linearidade discursiva das narrativas épicas, com heróis representativos de forças criativas e produtoras de

sentidos e valores. O mesmo crítico defende que o romance de Darcy Ribeiro é efeito de sua época, produto inconsciente da sociedade caótica gerida pela ditadura militar e que a tessitura de seu enredo multidirecionado e inconclusivo impôs-se de modo inconsciente ao seu autor: "Os desentendimentos do texto constituem o fruto muito mais de uma falta de proposta estética, romancesca do que de um projeto de representação" (GRAÇA, 1998, p. 95). Contra essa opinião parece-nos erguer-se, primeiro, o fato de que o romance, segundo seu autor, foi escrito três vezes, antes de ser publicado, o que indica que recebeu atenção artística consciente durante anos e por sucessivas reescrituras; em segundo lugar, não se tratava, aqui, de uma empreitada de aspirante a ficcionista que desconhecesse o objeto do qual falava: Darcy Ribeiro, que não foi apenas um antropólogo de gabinete, viveu anos entre os povos que lhe serviram de inspiração ao romance. É difícil acreditar que não soubesse representá-los numa narrativa de ficção.

O que nos parece mais acertado e coerente é procurar uma leitura do romance justamente a partir da temática e do contexto que o inspiravam: se o país vivia uma era de Caos, de pluralidade de vozes que não encontravam territórios sobre os quais se afirmarem, de convívio heterogêneo de ideias que não logravam segurança para existir como princípio e cultura, é este, portanto, o tema que devemos tomar como *leitmotiv* do romance de Darcy Ribeiro, procurando fruí-lo e analisá-lo, não como nos pedem nossos hábitos estéticos e gêneros convencionados, mas como a arquitetura do romance nos exige que o leiamos. Quem não conseguiu ler o *Maíra* com esta perspectiva, não conseguiu ainda entender o que Glauber Rocha (2008, p. 104) percebeu na primeira leitura do romance: "*Maíra* está por cima do Bem e do Mal". O que se cumpria era construir uma narrativa que evidenciasse os modos de ação das forças do Caos e mostrar como sua existência dependia de uma Ordem que procurava se afirmar contra todas as marginalidades "malignas" que ela mesma criava a partir de sua ação ordenadora. Se o herói de *Maíra* "falha" é porque, para reduzir a força do Caos, foi preciso reduzir-lhe a agressividade e os limites da identidade: sem um *Eu* forte não existe um *Outro* forte. É o que ocorre nas imagens do Regime Noturno, nas quais, pela suavização do arquétipo da Morte, o Mal se esvanece:

> Diante das faces do tempo, a imaginação pode inverter os valores atribuídos aos termos da antítese e desenvolver uma outra atitude imaginativa que consiste em captar as forças vitais do devir, transmutando os aspectos tenebrosos do tempo em virtudes benéficas. As trevas se eufemizam em morte serena, abrindo as portas ao regime noturno da imagem. (TURCHI, 2003, p. 34)

A suavização do Mal seria resultante de uma imaginação "mística", que conjuga "uma vontade de união e um gosto pela secreta intimidade" e, em vez de buscar a ascensão heroica, prefere "penetrar nas profundidades." Aqui, o herói devorado não morre, "mas permanece com vida no ventre do monstro, sendo, depois, resgatado". Daí aquelas imagens de engolimento, na jornada às avessas de Isaías de volta ao círculo da aldeia mairum: "O penetrar na cavidade representa uma regressão ao estado narcisista e, em última instância, um retorno ao seio materno. A morte perde, assim, as conotações aterradoras com que estava impregnada no regime diurno e transforma-se em símbolo do repouso primordial" (TURCHI, 2003, p. 35).

O regime noturno místico caracteriza-se, segundo Turchi (2003, p. 35-36), pelo "redobramento dos símbolos" e pela repetição; pelo estabelecimento de "conexões, uniões ou enlaces entre figuras e objetos logicamente separados", atenuando as diferenças e sutilizando o negativo; pelo "realismo sensorial" ou a "vivacidade das imagens"; e pela investidura no minimalismo das imagens, contra o agigantamento do herói e de suas proezas, qualidades que pensamos ter evidenciado, num ou noutro momento desta análise, com respeito às duas obras de Darcy Ribeiro estudadas.

Mas o Regime Noturno pode se apresentar, ainda, na presença de imagens sintéticas, que procuram valorizar a dialética das forças em conflito no mundo observado. Esse regime sintético, por sua vez, se caracteriza pela "harmonização dos contrários", como vimos ser o *leitmotiv* das duas narrativas de Darcy Ribeiro; por uma confluência de opostos que não os unifica propriamente, mas salvaguarda "as distinções, as oposições", como se depreende especialmente da construção parodística da *Utopia selvagem*; pela síntese de uma história que retorna ciclicamente ao passado, dinamizando uma reconstrução no futuro, vislumbrada principalmente na epopeia mairum; e, daí, pela reconciliação dos tempos, num futuro "domesticado pela imaginação", com promessas "de redenção messiânica e um fim revolucionário da história", sugestão deduzida do final dúbio de ambas as narrativas e suas tortuosas promessas utópicas (TURCHI, 2003, p. 36-37).

Com a predominância do Regime Noturno da imagem em Darcy Ribeiro, encontramos na Amazônia do antropólogo um lugar para a domestição do Mal. Depois de *Maíra* e *Utopia selvagem*, é provável que o Outro nunca mais volte a nos assustar.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

> E vagueei solitário na escuridão da noite para a margem do rio, onde o vento gemia e a água soluçava, e onde eu buscava sabedoria entre os fantasmas dos velhos xamãs nas árvores, nos mortos e desaparecidos.

Esta pesquisa, contradizendo o comum, encerra com apontamentos sobre o autor, em vez de iniciar por eles. É que, em literatura, a obra explica o homem, e não o contrário. Uma obra de arte sempre abre portas e janelas sobre a realidade, desvenda mundos e revela universos insuspeitados. A arte cria mais territórios do que é criada por eles.

O tema do Outro perpassa a vida e a obra de Darcy Ribeiro por mais de um caminho. Seus biógrafos gostam de ressaltar que, órfão de pai, o antropólogo e ficcionista mineiro teve uma infância desprovida da experiência de tiranias patriarcais, o que teria influenciado numa visão de mundo marcada antes pelo equilíbrio de forças do que pela dominação de um sujeito sobre outro.

Em sua atividade como pesquisador, por outro lado, sempre deu mostras, conforme afirmava em obras e entrevistas, de que não podia conceber a verdade como um *produto* do pensamento e da investigação, mas antes como uma *produção* simultânea ao exercício do diálogo, provando que o Outro sempre figurava como elemento necessário para a elaboração da experiência cognitiva.

Entretanto, se o diálogo era elemento desejável para a pesquisa, sempre se construiu à base de conflitos e resistências, de modo que Darcy Ribeiro sempre foi o "Outro" da academia, que nunca aceitou muito bem seu pensamento autônomo e rebelde às grandes narrativas antropológicas de seu tempo. Como também foi o Outro do Estado brasileiro de seu tempo, tendo provado, no exílio, a condição fronteiriça de viver como estrangeiro.

O antropólogo, que escreveu uma série de cinco livros, para interpretar a cultura brasileira e latino-americana, costumava denunciar que o Brasil e a América Latina existiam *para os outros*, mas não para si mesmos. O que marcava, portanto, a essência cultural dos

países latino-americanos era sua condição de Alteridade, diante das verdades impostas pelos séculos de colonização e vividas, portanto, em terras autóctones, como realidades espúrias. Afirmava, então, que aqui tudo devia ser questionado, que a América Latina não apresentava firmezas e precisava, portanto, criar as suas verdades; como, do Brasil, costumava dizer que era território onde todas as coisas, ideias e eventos, ocorriam simultaneamente, e o país era um lugar de confluência de muitas culturas e olhares.

Daí também a sua força, que, aos olhos de Darcy Ribeiro, residia na situação de mestiçagem racial e cultural. Ele recusava, assim, a redução unidimensional da cultura global do século XX e a entendia como um nivelamento, a partir de uma única perspectiva, da diversidade universal das culturas, com um flagrante desrespeito pelas expressões do Outro. Contra a globalização de matriz norte-americana, que massificava e submetia toda diferença a um plano exclusivista e unilateral, ele sugeria a pluralidade sem direção hegemônica da cultura mestiça.

Essa mestiçagem, por outro lado, torna a questão da Alteridade um problema embaraçoso para as culturas americanas. Se o branco europeu toma o autóctone como sua negação, para o americano, o conceito de Alteridade não pode ser vivido tão viva e inquestionavelmente demarcado, uma vez que sua Identidade ocorre na confluência de pelo menos duas culturas: a do colonizador e a do autóctone, para não falarmos das culturas diaspóricas – compulsórias, como a do africano, ou "volitivas", como a dos imigrantes europeus e orientais.

Como sabemos, todas essas culturas diaspóricas ou de fronteira são terreno propício ao tratamento da questão da Alteridade, pois habitam territórios que patenteiam as instâncias do Eu e do Outro, do Próprio e do Alheio, do Autóctone e do Estrangeiro, do Bem e do Mal. A comunidade indígena, contudo, é local privilegiado, dentre estas culturas e pelo menos três razões a elegem como objeto favorável ao tratamento ficcional do tema da Alteridade.

Em primeiro lugar, o indígena é o elemento autóctone contra o qual vem se opor as forças do estrangeiro colonizador, estabelecendo uma situação complexa entre cultura e fronteira, em que o Outro alienígena organiza um lugar que já era sacralizado pela cultura local. Como, na América Latina e no Brasil, somos, como afirma Darcy Ribeiro, praticamente todos "descendentes de índios", o autóctone, para nós, é a própria antítese encarnada entre o Bem e o Mal, nossa identidade enquanto americanos que nossa identidade de colonizador precisa, mas recusa aceitar.

Em segundo lugar, os índios são, ainda hoje, os "estranhos" *stricto sensu* na Ordem nacional, aqueles que o Estado sempre falha em integrar ao seu projeto civilizador, e por isso

continuam em processo crescente de dizimação. O *habitat* indígena, portanto, é espaço de conflito, de cultura enfrentando cultura, em formas de vida sempre limítrofes, de Ordem instável e perenemente ameaçada.

Finalmente, quando se trata de reabilitar e reavaliar as noções de Bem e Mal, a cosmovisão indígena oferece paradigmas importantes para a reflexão axiológica, pois difere da ocidental, no estabelecimento das fronteiras entre as duas instâncias valorativas. Vimos, pela afirmação de etnólogos habituados ao pensamento indígena, como Claude Lévi-Strauss, Eduardo Viveiros de Castro e o próprio Darcy Ribeiro, que, para a visão de mundo indígena, as linhas demarcatórias entre Bem e Mal são flexíveis e instáveis e que os elementos eventualmente considerados maus possuem, com o deslocamento da perspectiva, características benéficas, pois sabem os índios que todo "Bem" depende de um "Mal" para se afirmar e existir.

Essa visão mais harmônica dos polos de oposição, em vez da postura mais excludente e marginalizante do pensamento europeu, deve-se especialmente à presença mais incisiva e cotidiana do mito, nas culturas indígenas. Vimos que, se o pensamento histórico e científico ocidental apostou na separação entre Bem e Mal, para melhor ordenar o mundo, para a religião e a ciência indígena Deus e o Diabo ainda se irmanam, como nos mitos ancestrais da Europa e do Oriente. Daí o aproveitamento do mito na narrativa de Darcy Ribeiro, como veículo para se ficcionalizar os problemas de edificação das hierarquias do Bem e do Mal.

Darcy Ribeiro foi um dos primeiros pensadores brasileiros filiados às doutrinas do relativismo cultural de Franz Boas, que, no Brasil, desenvolveu-se a partir dos estudos de nações indígenas. Membro do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), onde se iniciaram os trabalhos de Rondon, Darcy Ribeiro pôde entrar em contato com tribos amazônicas das nações Kaingang, Xokleng, Ofayé-Xavante, Guarani, Kaiowá-Guarani, Terena, Kadiwéu, Bororo, Xavante, Carajá, Guajajara, Tembé, Krêjê e Urubu-Ka'apor. São elas que lhe vão fornecer os mitos e costumes ficcionalizados em *Maíra* e *Utopia Selvagem*.

As comunidades indígenas mais fiéis à cosmovisão mítica original localizam-se, hoje, na Amazônia, de modo que, em se tratando de espaço para tratar o tema da Alteridade, talvez não exista lugar mais privilegiado do que nossa floresta equatorial, se acrescentarmos, à presença do autóctone, o arquétipo longínquo que a floresta constitui, como vimos, para o imaginário ocidental. Além disso, o construto político e geográfico da Amazônia Legal reúne, sob um mesmo conceito e entidade regulamentar, diversos Estados brasileiros, com seus diferentes povos e culturas, além dos países sul-americanos vizinhos: Bolívia, o Peru, o Equador, a Colômbia, o Suriname e as Guianas.

Os olhares de todo o planeta hoje convergem para nossa floresta, atraídos pela rica biodiversidade natural, mas também preocupados com a série de conflitos que, em vez de se apaziguarem, pelo contrário, parecem em franco recrudescimento, em razão do conflito entre causas ambientais e ambições capitalistas, o que, mais uma vez, equivale a dizer, entre projetos autóctones e projetos colonizadores.

Acrescentem-se a isso as contínuas correntes migratórias que povoam especialmente os Estados de Mato Grosso, Tocantins, Pará e Rondônia e temos um território de convívio e conflito, movimento e instabilidade, em que o encontro e o confronto entre Eu e Outro favorecem a proliferação de uma variedade e mobilidade de signos da ambiguidade, de que o próprio espaço físico amazônico parece ser uma metáfora natural, com suas constantes variações climáticas, inundações e reconstruções periódicas.

Toda essa mobilidade física e semiótica faz da Amazônia um exemplo único daqueles espaços intervalares, que, segundo a crítica moderna, constituem o *locus* da Alteridade. A Amazônia parece ser, hoje, o lugar, no imaginário global, em que toda ordem é fluida, toda lei é contingente, todo ser é acidental.

Para Darcy Ribeiro, entusiasta que sempre foi das culturas mestiças, a Amazônia deve ter surgido como a Jerusalém Celeste do Brasil do futuro. Suas narrativas amazônicas podem então ser tomadas por romances de tese, que procuram não apenas retratar um espaço e suas culturas, mas repropor o modo de concebê-los e ordená-los. Certamente, esses romances de tese apresentam suas particularidades, das quais a mais evidente seria a prática da ficção antropológica e etnológica, cuja principal característica, a nosso ver, é a busca da identificação do autor com a perspectiva do Outro.

Se a obra de Darcy Ribeiro revela uma tendência ao tratamento do tema do Outro e, por conseguinte, do Mal, era de se esperar, como ocorre, uma acentuada presença do imaginário do Mal em seus romances e foi essa hipótese que nos orientou para esta pesquisa.

*Maíra*, como pretendemos ter mostrado, é uma narrativa sobre o Outro, logo, *sobre o Mal*. Pela interação entre indígena e colonizador, bem como entre humano e natural, *Maíra* resgata o repouso das forças em contradição, com vistas à reflexão sobre o estatuto do Mal. O título completo do livro é *Maíra: Um Romance dos Índios e da Amazônia*, do qual se pode inferir que Darcy Ribeiro pensava antes em um universo, do que em ações ou personagens particulares, valorizando costumes e ambientações sobre atos, retratos ou notícias. O que ele logra, então, por essa narrativa, é um compêndio ficcional das imagens do Mal, para avaliá-las e reposicioná-las no imaginário moderno.

Assim, o Ambir de Maíra mostra como a Ordem mitológica edifica o Caos, bem como as consequências advindas dessa primeira organização fundadora do Mal; a noite, primeiro símbolo do Caos, aparece, então como benfazeja, tanto no mito mairum, como na história da tribo ficcionalizada no romance; com a fundação do Mal, surgem as guerras, contra os Juruparis e contra o Tigre-Azul, que enfrenta os gêmeos Maíra e Micura – e aqui é importante recordar que Darcy Ribeiro costumava chamar a civilização branca de "tigre imenso" que atentava contra a humanidade indígena; com Xisto, a linguagem divisora de mundos se reunifica no discurso da ambiguidade que reassume o Outro como significante; Jurupari revela, sob a face demoníaca que recebeu do europeu, o verdadeiro Deus brasileiro; Juca prova que não existem homens vilões, mas apenas ideias imperfeitas e projetos equivocados; a sombra da Morte é iluminada pelo Sol Negro dos simpáticos fantasmas dos mortos-manon; a floresta torna-se *habitat* humano e conforto paradisíaco; Micura, o "mau", aparece como importante agente da criação, nobreza que ele lega ao "filho" Teidju e ao seu sucessor, Isaías, o herói que não consegue cumprir sua função ordenadora, deixando, assim, espaço para o Mal entrar e habitar o mundo mairum.

*Utopia selvagem*, por sua vez, trata da recuperação do Mal pelo projeto utópico, que se constituiu, ontologicamente, como uma sociedade homogênea e sem contradições, logo, sem o Mal. A viagem de Pitum pelo interior da Amazônia permite o debate sobre o pensamento utópico e a possibilidade de construí-lo em terras brasileiras. Aqui, o misto de prazer e terror, que deve presidir toda arquitetura utópica, começa pela estada entre as amazonas, quando o tenente vive entre o gozo erótico de "sururucador oficial" e o pavor de um dia ser devorado em ritual antropofágico; na Galibia, as contínuas discussões com as monjas denunciam os enfrentamentos ideológicos entre as diversas concepções de Bem e Mal, na instituição das utopias; a personagem europeia Calibã é reabilitada como monstro heroico, na figura do simpático chefe dos Galibis, enquanto, ao contrário, seu par anverso Próspero aparece num Leviatã autoritário e voraz; como em *Maíra*, Jurupari assume sua forma agradável no xamã Cunhãmbebe; e, finalmente, a única utopia afirmada é justamente a negação de um projeto utópico ordenador, cujo modelo é a floresta selvagem e o universo de convívio entre a razão e o instinto, o Homem e a fera.

Posicionar as forças de caotização revelou que as obras amazônicas de Darcy Ribeiro invertem, pois, os sistemas axiológicos criados pela alterização promovida pela cultura ocidental, especialmente na prática, tradicional da ficção clássica, de demonizar a floresta. Desse modo, Darcy Ribeiro prossegue, nestes dois romances da Amazônia, no projeto modernista do movimento antropofágico, que via o Bem no "mau selvagem" e apostou no

reino utópico de Pindorama, a Terra Sem Males. Como Oswald de Andrade e seus seguidores, Darcy Ribeiro aposta no Brasil como modelo de sociedade múltipla e descentralizada. Do interior da mata brasileira, dos modelos indígenas de vida coletiva, do desafio de preservar toda cultura como legítima para um ideal de democracia, nasce o móvel do pensamento antropológico e ficcional de Darcy Ribeiro. Do seu amor pela floresta e por seus habitantes e seus posicionamentos políticos contra a destruição da Amazônia e das culturas autóctones nascem os romances *Maíra* e *Utopia Selvagem*.

Em contato com os povos sobreviventes do massacre colonizador, Darcy Ribeiro vai aprofundar seu sentimento dos efeitos da política expansionista e denegadora da cultura ocidental. Um civilizado buscando assumir a voz do selvagem, um sujeito batalhando por erigir-se em Outro e opondo-se aos posicionamentos colonialistas e destrutivos de sua sociedade de origem, Darcy Ribeiro é um estrangeiro entre os seus. Todavia, é um estrangeiro da mesma forma que todo homem americano o é, em razão de sua dupla origem: a do europeu exilado e colonizador e a do autóctone colonizado. Assim, a voz de Darcy Ribeiro emana de um olhar ambíguo de homem "civilizado" e antropólogo, ao mesmo tempo interior e exterior, sobre a floresta. Ler e interpretar a sua obra são, pois, ações fundamentais para entender a dinâmica entre o Eu e o Outro e avaliar o imaginário brasileiro a respeito de si mesmo e dos principais elementos que constituem uma identidade americana, considerados, aqui, na geografia da floresta, de seus ritos e de seus símbolos.

Por tudo isso, ao positivarem o Outro e suas manifestações no discurso ocidental, as narrativas indigenistas de Darcy Ribeiro estabelecem novas formas para as imagens e conceitos sobre o Mal, pois, ao defrontar-se com o Outro, no espaço amazônico, o sujeito precisa rever tudo o que sua cultura negou e reavaliar o que sempre considerou, com segurança, o Bem.

Em sua obra ficcional, a Amazônia de Darcy Ribeiro tornou-se, enfim, a "Terra sem Males".

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ALMEIDA, Alexandra Vieira de. **Literatura, mito e identidade nacional.** São Paulo: Ômega, 2008.

ALMEIDA, Alexandra Vieira de. "Utopia selvagem", de Darcy Ribeiro: uma fábula mestiça. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, Rio de Janeiro: Unigranrio, v. 5, n. 17, jul-set 2006. Disponível em: http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/385. Acesso em: 14 jul. 2009.

AMORA, Antônio Soares. **A Literatura Brasileira: O Romantismo.** 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias.** 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Obras completas, v. VI, p. 145-228.

ANGULO, Regina Aparecida Cirelli. **Roteiro de *Maíra*.** São José do Rio Preto: Unesp, 1988. (Dissertação de Mestrado.)

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: Da Idade Média aos Nossos Dias.** Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTÓTELES. **Da alma.** Tradução de Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. **Poética.** Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito.** Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A terra e os devaneios do repouso:** ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal.** Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Tradução de Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Mas... para que servem os monstros? In: PARAIZO, Mariângela; BARBOSA, Tereza V. R. (org.). **Assomos e assombros.** Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 7-11. Disponível em: www.letras.ufmg/site/publicacoes/download/assomos-site.pdf. Acesso em: 04/01/2010.

BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal.** Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência.** Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Tradução de Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difel, 1970, vol. 1.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Monstros, índios e canibais:** ensaios de crítica literária e cultural. Florianópolis: Insular, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BLOOM, Harold. **Anjos caídos.** Tradução de Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. **Shakespeare: a invenção do humano.** Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarida. **O livro dos seres imaginários.** Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. 6.ed. São Paulo: Globo, 1989.

BOSI, Alfredo. Morte, onde está tua vitória? In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: um romance dos índios e da Amazônia.** 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega.** 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1986, v.1.

BRUGGER, Walter. **Dicionário de filosofia.** Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 4.ed. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1987.

BUENO, André. A Felicidade Guerreira – Oswald de Andrade e as Utopias. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Oswald Plural.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, p. 63-69.

BURKERT, Walter. **Mito e mitologia.** Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.

CAMINHA, Pero Vaz. Carta do achamento do Brasil. In: OLIVIERI, Antonio Carlos; VILLA, Marco Antonio (org.). **Cronistas do descobrimento.** 2.ed. São Paulo: Ática, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 7. ed. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 2002.

_____. **As máscaras de Deus:** mitologia primitiva. Tradução de Carmen Fischer. 5.ed. São Paulo: Palas Athena, 2000.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Figurações do Outro. In: CONGRESSO ABRALIC, 3., 1992, Niterói. **Limites: Anais...** São Paulo : Edusp; Niterói, RJ : Abralic, 1995, p. 219-226.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira.** 8ª ed. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, v. 2.

_____. Mundos cruzados. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: um romance dos índios e da Amazônia.** 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Tese e antítese.** 3.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CARVALHO, Flávia Paula. **A Natureza na literatura brasileira:** regionalismo pré-modernista. São Paulo: Hucitec, Terceira Margem, 2005.

CARVALHO, Silvia Maria Schmuziger de. **Jurupari: estudos de mitologia brasileira.** São Paulo: Ática, 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros.** 2.ed. São Paulo: Global, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CASTRO, Ferreira de. **A selva.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CAVENDISH, Richard (org.). **Enciclopédia do sobrenatural:** magia, ocultismo, esoterismo, parapsicologia. Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto. Porto Alegre: L&PM, 1993.

CIORAN, Émile Michel. **História e Utopia.** Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COALE, Sam. Os sistemas e o indivíduo: monstros existem. In: _____. **Monstros e monstruosidades na literatura.** Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 102-124.

COELHO, Haydée Ribeiro. **Darcy Ribeiro.** Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1997.

_____. Maíra: tempo e ritos. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: Um Romance dos Índios e da Amazônia.** 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana.** Tradução de Eduardo Brandão. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo e Hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura.** Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 163-188.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo:** o diabo como a sombra de Deus na história. tradução de Luca Albuquerque. 2.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DASTUR, Françoise. **A morte: ensaio sobre a finitude.** Tradução de Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002, Col. Enfoques.

DEL PRIORE, Mary. **Esquecidos por Deus:** monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800:** uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DENIS, Ferdinand. Resumo da História Literária do Brasil. Tradução de Guilhermino César. In: CESAR, Guilhermino (org.). **Historiadores e Críticos do Romantismo 1: A Contribuição Européia: Crítica e História Literária.** São Paulo: Edusp, 1989.

DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega.** Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho.3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fonte, 2002a, Col. Tópicos.

_____. **Mefistófeles e o Andrógino:** comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Mito e realidade.** Tradução de Póla Civelli. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

_____. **O sagrado e o profano.** Tradução de Rogério Fernandes. SP : Martins Fontes, 2001.

EMPÉDOCLES. Purificações. In: SOUZA, José Cavalcante de (org.). **Os pré-socráticos.** Tradução de José Cavalcante de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 43-47.

FAGUNDES FILHO, Antonio Augusto. **O livro dos demônios.** Porto Alegre: L&PM, 1997.

FALCON, Francisco José Calazans. Utopia e Modernidade. In: MORUS: UTOPIA E RENASCIMENTO. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 161-184.

FIGUEROA, Ana Claudia. Presença Religiosa na Amazônia. Porto Velho: Evangelisch-methodistische Kirche, 2002. Disponível em: http://www.amazonia2002.de/Porto_Velho/Ana_Claudia_Figueroa/Presenca/body_presenca.html. Acesso em: 24.01.2010.

FIRPO, Luigi. Para uma Definição de "Utopia". In: MORUS: UTOPIA E RENASCIMENTO. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 225-237.

FREUD, Sigmund. O "estranho". In: **Obras psicológicas completas.** Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. 17.

_____. O humor. In: _____. **O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos.** Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 163-169. (Obras Psicológicas Completas, v. XXI)

FREYRE, Gilberto. **Heróis e vilões no romance brasileiro.** São Paulo: Cultrix, 1979.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: REVISTA USP, São Paulo: USP, n.53, p. 166-182, mar.-mai. 2002.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. **Sobre Shakespeare.** Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Edusp, 1999.

GARRETT, J. B. S. L. Almeida. A Restauração das Letras, em Portugal e no Brasil, em meados do Século XVIII. In: CESAR, Guilhermino (org.). **Historiadores e Críticos do Romantismo 1: A Contribuição Européia: Crítica e História Literária.** São Paulo: Edusp, 1989.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa.** Tradução de Fernando Cabral Martins. 3ª ed. Lisboa : Vega, 1995.

GOMES, Mércio Pereira. **Darcy Ribeiro.** São Paulo: Ícone, 2000.

GONÇALO JÚNIOR. **Enciclopédia dos monstros.** São Paulo: Ediouro, 2008.

GRAÇA, Antônio Paulo. **Uma poética do genocídio.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural.** Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1973.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica.** Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. In : BARTHES, Roland ; KAYSER, Wolfgang ; BOOTH, Wayne C. ; HAMON, Philippe. **Poétique du récit.** Paris : Éditions du Seuil, 1977.

HANCIAU, Nubia Jacques. Entre-Lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura.** Juiz de Fora: UFJF / Niterói: Eduff, 2005, p. 125-141.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HERBETTA, Alexandre. Encantados. In: ENCICLOPÉDIA dos povos indígenas no Brasil – Kalankó. São Paulo: Instituto socioambiental, s/d. Disponível em: http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kalanko/2053. Acesso em: 24.01.2010.

HESÍODO. **Teogonia:** a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. 3ª ed. São Paulo : Iluminuras, 1995.

HOBBES, Thomas. **Leviatã ou Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil.** Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988, v. 1.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Visão do Paraíso:** os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

HUME, David. **História natural da religião.** Tradução de Jaimir Conte. São Paulo: Unesp, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IONS, Veronica. **História ilustrada da mitologia.** Tradução de Paulo Donizete Siepierski. São Paulo: Manole, 1999.

JAMESON, Fredric. As Narrativas Mágicas: Sobre o Uso Dialético da Crítica dos Gêneros. In: ———. **O Inconsciente Político: A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico.** Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992, p. 104-149.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia.** 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

JEHA, Julio. Monstros: a face do mal. In: _____. **Monstros e monstruosidades na literatura.** Belo Horizonte: UFMG, 2007a, p. 7-8 (Prefácio).

_____. Monstros como metáforas do mal. In: _____. **Monstros e monstruosidades na literatura.** Belo Horizonte: UFMG, 2007b, p. 9-31.

JUNG, Carl Gustav. A psicologia da figura do "trickster". In: _____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 249-266. (Obras completas, v. IX/1)

JUNQUEIRA, Carmen. Maíra. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: Um Romance dos Índios e da Amazônia.** 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

KOTHE, Flávio. **O herói.** 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.

KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia:** mito e literatura. 2.ed. Manaus: Editora Valer, Governo do Estado do Amazonas, 2005.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia.** Tradução de Fátima S. Correia, M. Emília V. Aguiar, José E. Torres e Maria G. de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAWRENCE, D. H. *A serpente emplumada.* Tradução de Aurea Weinsenberg. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

LEANDRO, Maria Clara Xavier; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; CHAVES, Tiago Quintela. Do divino, do monstro e do humano: fronteiras. **Itinerários – Revista de Literatura:** revista da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (FCLAR/Unesp), Araraquara, n.27, 2008, p. 193-205.

LECOUTEUX, Claude. **História dos vampiros:** autópsia de um mito. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido:** Mitológicas 1. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LEVY, Carminha; MACHADO, Alvaro. **A sabedoria dos animais: viagens xamânicas e mitologias.** São Paulo: Opera Prima, 1995.

LONDON, Jack. A Liga dos Velhos. In: ———. **Contos de Jack London.** Tradução de Olivia Krähenbühl. 3ª ed. São Paulo : Cultrix, 1987, p. 40-55.

MAAS, Wilma Patricia. **O Cânone Mínimo: O *Bildungsroman* na História da Literatura.** São Paulo: Unesp, 2000.

MAGALHÃES, Célia. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MAGALHÃES, D. J. Gonçalves de. Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil. In: BIBLIOTECA ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS. São Paulo: APL, 1978, v. 9, p. 132-159.

MAGASICH-AIROLA, Jorge; DE BEER, Jean-Marc. **América mágica:** quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso. Tradução de Regina Vasconcellos. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MALAPARTE, Curzio. **A pele.** Tradução de Alexandre O'Neill. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia da cultura.** Tradução de Roberto Gambini. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MANO, Marcel. As formigas em rituais: a Festa da Tocandira entre os Mawé da Amazônia. In: ZANNONI, Claudio et al. **Rituais indígenas brasileiros.** Araraquara, São Paulo: FCLAR/Unesp, CPA Editora, 1999, p. 65-69.

MARIA, Luzia de. O Triunfo da Vida. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: Um Romance dos Índios e da Amazônia.** 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARQUES, Paulo Sérgio. **A Alteridade e o imaginário feminino:** o arquétipo da Grande Mãe em *Maíra*, de Darcy Ribeiro. Araraquara: FCLAR/Unesp, 2007. (Dissertação de Mestrado.)

MATURANA ROMESÍN, Humberto R. Conversações matrísticas e patriarcais. In: MATURANA ROMESÍN, H. R. & VERDEN-ZÖLLER, G. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano.** Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MEDEIROS, Maria Lúcia. O Lugar da Errância. In: D'INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da (org.). **A Amazônia e a Crise da Modernização.** Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994, p. 195-198.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. **Os arquétipos literários.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo : Ateliê, 2002.

MELLO E SOUZA, Laura de. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Inferno atlântico:** demonologia e colonização – séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MICHAUD, Guy. **L'Oeuvre et ses techniques.** Paris: Librairie Nizet, 1957.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1987.

MILES, Jack. **Deus: uma biografia.** Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MILTON, John. **Paraíso perdido.** Tradução de Antônio José Lima Leitão. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Editores, 1970.

MINDLIN, Betty e narradores indígenas. **Terra grávida.** Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1999.

MINDLIN, Betty e narradores Suruí Paiter. **Vozes da origem.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** Tradução de Maria Elena º Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In: _____. **Ensaios.** Tradução de Sérgio Milliet. 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 100-106.

MORE, Thomas. **A Utopia.** Tradução de Luís de Andrade. 4ª ed. São Paulo, Nova Cultural, 1988, Col. Pensadores.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo.** Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, v. 1 ("Neurose").

_____. **O Homem e a Morte.** Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, [1988].

MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça.** 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NASCIMENTO, Lisley. Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros. In: _____. **Monstros e monstruosidades na literatura.** Belo Horizonte: UFMG, 2007b, p. 61-80.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros.** São Paulo: Arte 7 Ciência, 1998.

NEIMAN, Susan. **O Mal no pensamento moderno:** uma história alternativa da filosofia. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

NEUMANN, Erich. **A Grande-Mãe:** um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **História da origem da consciência.** Tradução de Margit Martincic. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

ORTIZ, Graciela Raquel. Heterogeneidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura.** Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 143-161.

PAES, José Paulo. As dimensões da aventura. In: ZILBERMAN, Regina (org.). **Os preferidos do público:** os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro: Do Romantismo à Vanguarda.** Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto.** Tradução de Adriano Duarte Rodrigues. 4ª ed. Lisboa : Vega, 2000.

RAMOS, Maria Luiza. **Interfaces: Literatura, Mito, Inconsciente, Cognição.** Belo Horizonte, UFMG, 2000.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance.** Tradução de Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RIBEIRO, Darcy. **Encontros.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

_____. A invenção do Brasil. In: RIBEIRO, Darcy; MOREIRA NETO, Carlos de Araujo (org.). **A fundação do Brasil:** Testemunhos 1500-1700. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. **Maíra: Um Romance dos Índios e da Amazônia.** 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **O processo civilizatório.** São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

_____. **Utopia selvagem: saudades da inocência perdida – Uma fábula.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Testemunho.** 4.ed. Rio de Janeiro: Apicuri; Brasília, UnB, 2009.

RICOEUR, Paul. La simbólica del mal. In: _____. **Finitud y culpabilidad.** Tradução de Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán e Carolina Meloni. Madri: Trotta, 2004.

_____. **O mal: um desafio à filosofia e à teologia.** Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas:** o feminino através dos tempos. Tradução deWilliam Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

ROCHA, Glauber. Darcy, por Glauber. In: RIBEIRO, Darcy. **Utopia Brasil.** São Paulo: Hedra, 2008.

RODÓ, José Henrique. **Ariel.** Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Unicamp, 1991.

ROJAS MIX, Miguel. Los monstruos: ¿mitos de legitimación de la conquista? In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura 1**: A situação colonial. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993, v.1, p. 123-150.

RONECKER, Jean-Paul. **O simbolismo animal:** mitos, crenças e lendas, arquétipos, folclore, imaginário... Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

ROSENFIELD, Denis. **Retratos do Mal.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2003.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em Berço Esplêndido:** a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **O Diabo:** as percepções do Mal da Antiguidade ao Cristianismo primitivo. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

SAGAN, Carl. **Os dragões do Éden:** especulações sobre a evolução da inteligência humana. Tradução de Sergio Augusto Teixeira e Maria Goretti Dantas de Oliveira. 5.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

SAINT-ANDRÉ, Alix de. **Anjos, demônios e djins.** Tradução de Teresa Alves Correia. Lisboa: Prefácio, 2000.

SANTIAGO, Silviano. A ameaça do lobisomem. **Revista Brasileira de Literatura Comparada,** Rio de Janeiro, v.1, n.4, 1998, p. 31-45.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos.** 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade.** 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais:** introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. **O percurso da indianidade na literatura brasileira:** matizes da figuração. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Dicionário latino-português.** Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Garnier, 2006.

SARGENT, Lyman Tower. What Is a Utopia? In: MORUS: UTOPIA E RENASCIMENTO. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 153-160.

SCHADEN, Egon. **A mitologia heroica de tribos indígenas brasileiras.** Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance.** São Paulo : Ática, 1989.

SEABRA, Zelita. **Tempo de Camélia:** o espaço do mito. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e antipersonagem.** São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SEGRE, Cesare. **Introdução à análise do texto literário.** Lisboa : Editorial Estampa, 1999.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade.** Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In : _____ (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado.** 2.ed. São Paulo: Ática, 1988.

SOUZA-RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de. *Utopia selvagem*, de Darcy Ribeiro, e *A idade da terra*, de Glauber Rocha: elementos para uma transposição intersemiótica. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11., 2008, São Paulo, **Anais eletrônicos...**, Rio de Janeiro: Abralic, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/. Acesso em: 14 jul. 2009.

SOURIAU, Etienne. **As duzentas mil situações dramáticas.** Tradução de Maria Lúcia Pereira em colaboração de Antônio Edson Cadengue. São Paulo : Ática, 1993.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Monstros e monstrengos do Brasil:** ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII e XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TORRANO, Jaa. O mundo como função das Musas. In: HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses.** Tradução de Jaa Torrano. 3ª ed. São Paulo : Iluminuras, 1995.

TROUSSON, Raymond. La Cite, l'Architecture et les Arts em Utopie. In: MORUS: UTOPIA E RENASCIMENTO. Campinas: Unicamp, 2004, n. 1, p. 35-53.

TROUSSON, Raymond. Utopia e Utopismo. In: MORUS: UTOPIA E RENASCIMENTO. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 123-135.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário.** Brasília: UnB, 2003.

TURNER, Frederick. **O espírito ocidental contra a Natureza:** mito, história e as terras selvagens. Tradução de José Augusto Drummond. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens.** Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VIEIRA, Fátima. Percursos de Aproximação de *A Tempestade*, de William Shakespeare, à Literatura Utópica. In: MORUS: UTOPIA E RENASCIMENTO. Campinas: Unicamp, 2004, n. 1, p. 83-88.

VILLAS BOAS, Orlando e Cláudio. *Xingu: os índios, seus mitos.* 7.ed. Porto Alegre: Kuarup, 1986.

ZANNONI, Claudio. O imaginário Tenetehara no mito dos gêmeos Maíra-ira e Micura-ira. In: COLÓQUIO NARRATIVA E IMAGINÁRIO, 1., 2000, Araraquara. **Anais...** Araraquara: Unesp/FCLAR, 2000, p. 159-172.