

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

PAULO SÉRGIO MARQUES

**A ALTERIDADE E O IMAGINÁRIO FEMININO:
O Arquétipo da Grande Mãe em “Maíra”, de Darcy Ribeiro**

ARARAQUARA (SP)

2007

PAULO SÉRGIO MARQUES

**A ALTERIDADE E O IMAGINÁRIO FEMININO:
O Arquétipo da Grande Mãe em “Maíra”, de Darcy Ribeiro**

Dissertação para aquisição do grau de Mestrado, 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: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

ARARAQUARA (SP)

2007

PAULO SÉRGIO MARQUES

**A ALTERIDADE E O IMAGINÁRIO FEMININO:
O Arquétipo da Grande Mãe em “Maíra”, de Darcy Ribeiro**

Dissertação para aquisição do grau de Mestrado, 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: 27 de fevereiro de 2007.

Avaliador: Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto
Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Avaliador: Maria Célia Leonel
Instituição: Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Para seis gratos avatares da Grande Mãe:
Iraci, Luciana, Haya, Shanda, Alba Maria e Helda Barracco.
Boas e benfazejas bruxas que me conduziram pelos caminhos do feminino.

Uma grande mulher me ensinou um dia que todo trabalho é resultado da convergência de energias, oriundas de diferentes canais em colaboração. Eis algumas dessas forças e desses canais, graças aos quais este trabalho pôde tomar sua forma:

O Caminho, deu-o Ana Luiza e o trilhou comigo para que eu não me perdesse;

O Modelo, recebi dos mestres, representados aqui pelas professoras Márcia Gobbi e Karin Volo-buef e pelo saudoso Prof. Péricles Eugênio da Silva Ramos;

A Vontade, Haya e o sonho inspiraram;

A Sustentação e o Amor vêm todos os dias dos parentes e familiares, representados aqui por Leonildo, Iracy, Luciana e Miguilim;

O Incentivo, de todos os amigos, em Mato Grosso e São Paulo, que sempre acreditaram;

A Confiança, dos companheiros de jornada, meus colegas no curso de Pós-Graduação;

A Cooperação, dos colegas professores da Unemat;

O Apoio, de meus alunos mato-grossenses, todos sempre em animada torcida pela Literatura;

A Hospitalidade, dos moradores de Araraquara, cidade que aprendi a amar;

Por último e em primeiro, a Fé, generosa graça diária recebida da Grande Mãe e do Grande Espírito; do Avô Ar, do Avô Fogo, da Avó Água e da Mãe Terra; da bênção xamânica dos Guias e Ancestrais.

São estas as figurações do divino que percorreram comigo esta prazerosa viagem.

Muito obrigado a todos vocês!

Ignoro si mi lector está convencido; yo no lo estoy.

(Jorge Luis Borges)

RESUMO

O tema desta pesquisa é a primazia do princípio arquetípico feminino no romance *Maíra*, do antropólogo e romancista mineiro Darcy Ribeiro. Ao ficcionalizar o Outro e a questão da alteridade, Darcy Ribeiro faz predominar, no romance indigenista *Maíra*, imagens e recursos narrativos característicos do imaginário antropológico feminino e alusivos a uma cosmovisão pré-patriarcal. Por meio da tese de Humberto Maturana, sobre a existência de culturas matrilineares ou matrísticas antes do patriarcado, e da divisão do imaginário em dois regimes, nas teorias de Gilbert Durand, procura-se demonstrar como a ficção de Darcy Ribeiro inverte paradigmas da narrativa tradicionalmente elaborada pelo ocidente patriarcal. Apoiando-se numa poética que gravita em torno de símbolos e imagens do corpo, da morte pacificada e do caos, *Maíra* positiva valores que o patriarcado sempre negou. Para apoiar esta análise, recorre-se ainda a outros autores da crítica mítica e da abordagem antropológica, como E. M. Meletínski, Mircea Eliade, Joseph Campbell e Erich Neumann, bem como à abordagem temática desenvolvida nos trabalhos de Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Literatura Brasileira – Indigenismo – Narrativa e Mito – Narrativa e Gênero.

RESUMEN

El tema de esta pesquisa es la primacía del principio arquetípico femenino en la novela *Maíra*, del antropólogo y romancista minero Darcy Ribeiro. Al ficcionalizar el Otro y la cuestión de la alteridad, Darcy Ribeiro hace predominar, en la novela indigenista *Maíra*, imágenes y recursos narrativos característicos del imaginario antropológico femenino y alusivos a una cosmovisión ante-patriarcal. A través de la tesis de Humberto Maturana, sobre la existencia de culturas matrilineales antes del patriarcado, y de la división del imaginario en dos regímenes, en las teorías de Gilbert Durand, busca-se demostrar como la ficción de Darcy Ribeiro invierte paradigmas de la narrativa tradicionalmente elaborada por el occidente patriarcal. Apoyándose en una poética que gravita en torno de símbolos y imágenes del cuerpo, de la muerte pacificada y del caos, *Maíra* positiva valores que el patriarcado siempre niega. Para apoyar esta análisis, recorre-se también a otros autores de la crítica mítica y de la abordaje antropológica, como Meletínski, Eliade, Campbell e Neumann, así como a la abordaje temática desarrollada por los trabajos de Gaston Bachelard.

Palabras-claves: Literatura Brasileña – Indigenismo – Narrativa y Mito – Narrativa y Género.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
“MAÍRA”: UM ROMANCE DA ALTERIDADE	12
1.1 Alteridade e indigenismo	18
1.2 “Maíra” e o tema da alteridade	23
NARRATIVA, ALTERIDADE E PATRIARCADO	30
2.1 Sociedade patriarcal e sociedade matrística	32
2.2 O bem masculino e o mal feminino	39
2.3 Os gêneros e os regimes do imaginário	40
2.4 O patriarcado e o cânone da narrativa	49
2.4.1 O trajeto masculino do herói	50
2.4.2 A moral da ação e do trabalho	54
2.4.3 Fábula como expressão da vida e da ordem	56
2.4.4 O espaço conquistado pela ordem	57
2.4.5 O tempo linear e direcionado	59
2.4.6 A voz do “logos” condutor	61
2.5 Alteridade, feminino e indigenismo	63
3 O CORPO E O DOMÍNIO DA “MATER”	70
3.1 A miríaxorã e o corpo sacralizado	75
3.2 As imagens da Terra e a linguagem especular do Outro	83
4 A ABOLIÇÃO DA ORDEM E O CAOS INTEGRADOR	105
4.1 Darcy Ribeiro e a poética do caos	113
5 A SENHORA DA MORTE	145
5.1 “Maíra” e a inversão da fábula: a morte gera a vida	152
6 O AGENTE DO CAOS E A INVERSÃO DA MORAL DO TRABALHO	162
6.1 O heroísmo noturno do Outro	168
6.2 Recusa da moral do trabalho, da competição e do expansionismo	177
7 O MUNDO ESPIRAL E A NARRATIVA CURVILÍNEA DA MÃE	185
7.2 O espaço curvo e a geografia do retorno	195
7.3 O tempo urobórico de “Maíra”	200
CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	209

1 “MAÍRA”: UM ROMANCE DA ALTERIDADE

Eras um dos nossos voltando à origem
e trazias na mão o fio que fala
e o foste estendendo até o maior segredo da mata.
(Carlos Drummond de Andrade)

Darcy Ribeiro é filho do interior brasileiro, nascido em Montes Claros, no alto sertão de Minas Gerais, a 26 de outubro, no ano da Semana de Arte Moderna de 1922. Perdeu o pai com três anos de idade e foi, junto com um irmão mais novo, criado pela mãe, professora de escola primária. A infância prolongou-se no convívio com a cultura da cidade interiorana e no contato com pessoas de variados níveis sociais, “o que ajudou a criar um sentimento de brasilidade, experiência semelhante a muitos intelectuais de sua geração” (GOMES, 2000, p. 10).

Três caminhos levam Darcy Ribeiro ao tema da alteridade, um pessoal, outro profissional e um terceiro na confluência dos dois mundos, do sujeito e de seu *socium*. Os três convergem para uma cosmovisão e uma atuação no mundo voltada para o problema do Outro.

Mércio Pereira Gomes (2000, p. 20) afirma que o próprio Darcy Ribeiro concebe três paixões movendo sua vida: um acentuado orgulho de si; uma ânsia pela busca da verdade; e um amor pelo país de origem. O fortalecimento do ego não se manifesta, contudo, como despotismo. Darcy Ribeiro teve uma infância desprovida da experiência de tiranias, o que ele mesmo atribui à onipresença da mãe e à ausência de uma autoridade masculina (GOMES, 2000, p. 10). Esta inexperiência com atitudes e posições despóticas leva Darcy Ribeiro a conceber a verdade como um “objetivo em processo de elaboração contínuo, de acordo com o melhor espírito científico”. Por isso Gomes afirma que sua segunda paixão não é propriamente uma “paixão pela verdade”, mas pela “busca da verdade” (GOMES, 2000, p. 20, grifo meu). O estudioso da obra de Darcy Ribeiro argumenta que a posição flexível do antropólogo mineiro pode ter resultado do convívio com o mestre e amigo Anísio Teixeira, “o intelectual brasileiro que mais o influenciou em meados da década de 50”. Também Teixeira, segundo

Gomes, era dotado de uma “erudição inquiridora” e um “comprometimento com a busca da verdade” e “Darcy costumava citar uma frase de Anísio segundo a qual ele não tinha compromissos com suas idéias. Isto é que seria o verdadeiro sentimento de quem busca a verdade: não se apegar às idéias que formava, pois elas existiam para serem transcendidas” (GOMES, 2000, p. 22).

Darcy Ribeiro aprendeu, pois, com seu mestre, que a verdade do Eu é sempre uma verdade relativizada pela verdade do Outro. No entanto, isso de alguma forma poderia entrar em conflito com aquela necessidade de ser e de afirmar sua própria subjetividade, pois “nessa busca havia também o puro deleite do conhecimento por si” e se, de um lado, “Darcy sempre se viu como um homem que quer aprender tudo, que vive para aprender”, de outro ainda é o menino livre e de gênio altivo, “um intelectual que quer convencer outros das verdades que ele considerava que descobrira” (GOMES, 2000, p. 20).

A reunião das duas primeiras paixões de Darcy Ribeiro cria, pois, terreno propício para a reflexão sobre a alteridade: primeiro, ele parece ser portador de uma auto-afirmação bastante acentuada; segundo, é um ser humano preocupado com a verdade, que, como bom intelectual, ele via sempre em processo. Esta personalidade ambivalente pode ainda ter sido fruto da relação entre aquela infância livre e autocentrada e a carreira intelectual, isso se considerarmos as duas formas de percepção às quais, segundo o sociólogo Karl Mannheim (2001 p. 90-91), os dois modos de vida podem conduzir. Em seu *Sociologia da cultura*, o autor germânico mostra que o conhecimento pode ocorrer em duas direções distintas: 1) como “*continuum* da experiência cotidiana”, o conhecimento pode ser adquirido de forma espontânea a partir da experiência existencial no mundo; 2) pela prática esotérica da educação, pode ser adquirido mediante “esforços dedicados” a uma “tradição cultivada”. Numa sociedade ágrafa as duas direções ocorrem juntas; esta é uma das razões, segundo Mannheim, para um respeito mútuo e uma visão coletiva dos direitos e deveres sociais nessas sociedades, que muitas vezes espanta e admira um homem *civilizado*. Já as sociedades complexas, como a nossa, costumam separar as duas esferas, o que acaba criando duas visões de mundo distintas, a partir da predominância de uma ou de outra numa comunidade, num grupo ou num indivíduo: quando falta a primeira direção, o indivíduo pode se confundir no labirinto dos caprichos intelectuais e “perder a capacidade de focalizar problemas reais”; quando falta a segunda direção, cai-se num “falso tradicionalismo”, que se obstina em defender como universal uma visão particular e pessoal das coisas, pois é a educação e a leitura que nos ensinam a *empatia* e o conhecimento democrático: nelas é sempre o outro o mediador do conhecimento. Não é à toa que os movimentos de intolerância, como o neo-nazismo e o fascismo costumam ocorrer em grupos com menor grau de escolaridade.

A infância de Darcy Ribeiro foi uma vivência livre no mundo circundante, em que dominava o modo espontâneo de aquisição de conhecimento, sem qualquer empecilho de autoridade externa masculina para lhe dirigir ou coibir o pensamento. Isso provavelmente o levou a desenvolver o forte senso de autoconsciência que lhe marcou o caráter. Por outro lado, este modo de conhecer o mundo não terminou com a transição para a vida adulta, pois, assim que se formou, ele se empregou no Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e viveu temporadas entre os índios, como antropólogo, isto é, um cientista observador cujo conhecimento teórico é também um conhecimento prático. Além disso, esteve toda a vida em contato com culturas que, segundo Mannheim, mantêm indistintas as duas direções do conhecimento.

Assim, de um lado, Darcy Ribeiro parece constituir um ponto de convergência onde coexistem intensamente as duas direções de pensamento, a prática e a esotérica ou intelectual, mas nunca em absoluta harmonia como talvez compareçam no cotidiano de uma sociedade indígena, pois a combinação dos dois traços numa personalidade “civilizada” como a de Darcy Ribeiro – a de um Eu absoluto em confronto com um Outro absoluto – podem conduzir a uma tensão entre o sujeito que se quer auto-afirmar e um impedimento de o fazer, resultante de uma consciência da relatividade das crenças afirmadas e dos discursos sobre a verdade. No mesmo homem, uma vontade de ser absoluto e uma consciência de que nunca se é absolutamente: não existe talvez solo mais fértil para medrar uma reflexão sobre o Eu e o Outro.

Devo acrescentar, ainda, a estas observações o fato de Darcy Ribeiro ter sido um dos primeiros pensadores brasileiros filiados às doutrinas do relativismo cultural nas pesquisas etnológicas e antropológicas. As novas teorias, que vicejaram no início do século, mas seriam mais vigorosamente debatidas no pós-guerra, opunham-se ao evolucionismo novecentista. Este concebia a cultura segundo preceitos darwinistas, conferindo ao homem cultural o mesmo processo, definido pela seleção natural, de “luta pela sobrevivência e adaptação do mais apto”, o que estabelecia uma hierarquia, do “inferior” ao “superior”, para as culturas do planeta. O evolucionismo cultural justificou atos de racismo e colonialismo e gerou uma reação:

No início do século XX, começou um movimento contra o evolucionismo, cujas figuras de realce foram Franz Boas, nos Estados Unidos, Bronislaw Malinowski, na Inglaterra, e Émile Durkheim, na França. Para esses autores, não havia raças superiores ou inferiores, nem tampouco culturas superiores em inteligência ou potencial. Todos os costumes, mesmo os mais estranhos, eram funcionais em suas culturas (GOMES, 2000, p. 10).

No Brasil, a nova antropologia começa a se desenvolver a partir dos estudos de tribos indígenas. O índio tornou-se tema político nacional desde 1910, quando foi criado o SPI e iniciaram-se os trabalhos de Rondon.

A questão indígena está incluída na terceira paixão de Darcy Ribeiro apontada por Gomes (2000, p. 22): seu amor pelo Brasil. Dela pretendo deduzir os outros dois caminhos que percebo no pensamento e na produção de Darcy Ribeiro para uma reflexão sobre a alteridade: a preocupação com os povos colonizados e sua oposição à sociedade civilizadora.

O segundo caminho que vai conduzir Darcy Ribeiro às questões da alteridade é, pois, seu contato com os índios e sua dedicação à situação indígena e à realidade dos países latino-americanos. Darcy Ribeiro bacharelou-se em Ciências Sociais e começou a trabalhar, ao lado do Marechal Cândido Rondon, como naturalista no SPI, onde ficou de 1947 a 1956. Graças ao trabalho no SPI, teve contato com índios Kaingang, Xokleng, Ofayé-Xavante, Guarani, Kaiowá-Guarani, Terena, Kadiwéu, Bororo, Xavante, Carajás, Guajajara, Tembé, Krêjê, os Xinguanos e os Urubu-Ka'apor, de cujos mitos e costumes vai retirar boa parte da inspiração para a escritura de *Maíra*. Em colaboração com Rondon e o sertanista Orlando Villas-Boas, Darcy Ribeiro é o responsável pela elaboração do projeto do Parque do Xingu (1952) e pela inauguração do Museu do Índio, no Rio de Janeiro (1953).

As primeiras aldeias visitadas por Darcy Ribeiro foram as dos índios Kaiowá-Guarani e Terena, no Mato Grosso do Sul, onde o antropólogo viveu três meses. Gomes (2000, p. 63) informa que “os kaiowá e terena são povos indígenas que vivem em situações bastante precárias, cercados por fazendas, chácaras, povoados e cidades que os comprimem a viver uma vida nem bem rural, nem bem urbana”. São aldeias que, tendo perdido seus modos de viver antigos, não conseguem se definir socialmente a partir das novas formas de vida trazidas pela colonização. Existe, contudo, um outro problema: “Sob o aspecto etnológico, terena e kaiowá são dois povos totalmente diversos entre si”. Caracterizados como os índios “mais meridionais” da família aruaque, que se estende até a Flórida, os kaiowá são índios de fala tupi, remanescentes de guaranis não catequizados, e possuem uma cultura que se desenvolveu como “intermediária entre a alta cultura andina e os povos do Pantanal”. Já os Terena, que eram conhecidos como Guaná na pré-história brasileira e nos tempos coloniais, viviam sob domínio dos Kadiwéu, de quem recebiam proteção militar em troca de tributos de produtos agrícolas: “O SPI, descuidadamente e conciliando interesses de fazendeiros, havia juntado diversas aldeias de Terena e Kaiowá em pequenas reservas” (GOMES, 2000, p. 64).

O espaço conhecido por Darcy Ribeiro é, pois, um lugar de cultura enfrentando cultura, em formas de vida sempre limítrofes, de ordem instável e perenemente ameaçada. Em contato com esses povos sobreviventes do massacre colonizador, o autor vai aprofundar seu sentimen-

to dos efeitos da política expansionista e denegadora da cultura ocidental. O que talvez já existisse no homem de conflito entre uma auto-afirmação subjetiva e o respeito à existência do Outro vai se alargar com a experiência adquirida do convívio com a questão indígena.

Esta experiência, por outro lado, levou o antropólogo a identificar, pelo destino das comunidades autóctones brasileiras, uma situação que atravessava fronteiras e irmanava todos os países da América Latina, o que ele teve oportunidade de conhecer ao vivo quando, perseguido pela ditadura militar pós-64, precisou se exilar em países como Uruguai, Chile e Peru: “Exilado, Darcy escolheu ficar na América Latina, onde apreendeu o sentido do sonho de Bolívar de construir uma pátria latino-americana”. De sua experiência com os povos latino-americanos e da vontade de integrá-los num grande projeto internacional de reação às opressões globalizadoras resultaram feitos como o Memorial da América Latina, um centro cultural da América colonizada, cujo projeto foi elaborado por Darcy Ribeiro entre 1987 e 1989 e implementado na capital paulista (GOMES, 2000, p. 13-15).

Finalmente, um terceiro caminho para a alteridade no pensamento e na produção de Darcy Ribeiro aparece como um desdobramento da atitude prometética já anunciada com o Romantismo do século XIX: opondo-se à “ação predadora da nação brasileira sobre os povos indígenas” (GOMES, 2000, p. 72) e 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. A natureza ambígua e mestiça do povo brasileiro é justamente, na visão de Darcy Ribeiro, sua maior força: “Pensador e homem de ação, sua causa maior era o Brasil, visto em sua diversidade étnica, coesão cultural e autonomia política, ao qual dedicou grande parte de sua vida intelectual e política” (GOMES, 2000, p. 19), por isso ele “acreditava no potencial cultural do povo brasileiro, *como povo mestiço*, e num destino glorioso para o Brasil” (GOMES, 2000, p. 9, grifo meu).

Darcy Ribeiro considerava o Brasil “o melhor lugar do mundo para se viver [...], o país com as maiores condições para criar e se tornar não só uma, mas *a* nova civilização do futuro”. Via na geografia e na cultura do país os potenciais para se levantar uma nova Roma, “mais bem feita, mais humana e feliz, precisamente porque era mestiço, fruto da junção de três raças originais e de mais quantas apareceram para se amalgamar e formar um só povo” (GOMES, 2000, p. 22, grifo do autor). A mestiçagem nacional era ao mesmo tempo resultado e fonte de uma forma de viver baseada no respeito mútuo entre as diferenças individuais, raciais ou culturais, como uma recuperação dos tempos em que os homens não haviam ainda descoberto o despotismo do ego e da negação do Outro como princípios de sobrevivência. É esta espécie de nostalgia, aliás, que também contribui para sua aproximação com os povos indíge-

nas. “O índio interessava, também, como exemplo vivo de um passado da humanidade que estava por acabar”, informa Gomes (2000, p. 27). É importante recordar ainda, a esse respeito, uma leitura que, segundo Gomes (2000, p. 32), “impressionara profundamente” Darcy Ribeiro: no início da década de 40, ele leu uma versão espanhola de *A origem da família, da propriedade privada e do estado* (1894), obra de Marx e Engels, em que os autores atribuem ao patriarcado o surgimento das três instituições que sustentarão futuramente o capitalismo emergente e o impulso expansionista do ocidente. Em *Utopia selvagem*, romance de Darcy Ribeiro posterior ao *Maíra*, ele irmana índios e mulheres na figura da amazona, a quem confere os traços de uma rebelião selvagem contra o macho colonizador, como restituição de um mundo de liberdade que a hierarquia patriarcal aboliu. Eis como o narrador do romance descreve as personagens amazonas: “Aqui entre nós, leitor, eu digo que estas sisudas donas são nada mais nada menos que as primeiras revolucionárias da história. São as pioneiras da revolução feminista permanente: trotskistas”. Para o narrador, no entanto, teria havido um sistema de poder feminino que fora tomado pela classe masculina, donde se teria iniciado o sistema de exploração de um grupo por outro:

Para mim isso começou nos idos em que, aqui nos trópicos, por força da Revolução Agrícola – resultante da domesticação do milho e da mandioca – o nível do desenvolvimento das forças produtivas ultrapassou o das relações de produção. Criaram-se, assim, condições objetivas para a gestação de uma nova formação econômico-social cuja expressão sócio-jurídica seria o matriarcado. [...] Quando o poderio mulheril se consolidava, eis que surge a contra-revolução machista, cuja liderança histórica é atribuída ao inominável Jurupari. Foi ele, na verdade, o herói incontestado de toda uma suja guerra contra-revolucionária (RIBEIRO, 1982b, p. 38-39)

Darcy Ribeiro associa, assim, em seu romance, como Marx e Engels já o haviam feito num ensaio, um poder revolucionário socialista a uma ação da mulher: a antítese do sistema, seu Outro absoluto, é seu poder de auto-superação. Viria, ao mesmo tempo, do índio, do colonizado e da mulher a força de transformação e de crise da hierarquia patriarcal no ocidente.

Pelas mesmas razões, Gomes (2000, p. 22) considera o livro *O Povo Brasileiro*, que coroa a produção científica de Darcy Ribeiro, uma “declaração de amor maior de Darcy Ribeiro pelo Brasil” e ao mesmo tempo “um brado antiglobalizante, uma recusa a aceitar que a história do mundo estivesse sendo feita por um processo inelutável de homogeneização cultural e de destruição de etnias e nações”. Darcy Ribeiro recusava 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 dife-

rença a um plano exclusivista e unilateral, ele sugeria a pluralidade sem direção hegemônica de uma cultura mestiça:

Ele queria igualmente propor ao mundo que o Brasil, e não os Estados Unidos, ou quem quer que fosse, é que estava no caminho certo para a constituição de uma nova civilização para o mundo transcontemporâneo, o mundo que viria depois do *débâcle* do capitalismo e do comunismo russo, nem que fosse por força de revoluções (GOMES, 2000, p. 34-35).

A nova ordem proposta por Darcy Ribeiro recusava, pois, qualquer organização hierárquica, que posicionasse uma cultura acima de outra. Ele as queria, todas as culturas, lado a lado, sem despotismos nem denegações. Sua utopia desejava uma sociedade dos tempos pré-patriarcais, uma comunidade desprovida de centros ou de fronteiras, um espaço límbico em que todos pudessem exercer-se sem precisar da aniquilação do Outro. Darcy Ribeiro sonhava com o caos para o patriarcado, e neste sonho o caos era um bem.

1.1 Alteridade e indigenismo

Como afirma Gomes (2000, p. 61), “o primeiro grande tema da obra intelectual de Darcy Ribeiro foi o universo cultural, social e político dos índios brasileiros”. Se tomarmos o que diz Todorov (2003) sobre a relação entre a conquista da América e o problema da alteridade para o ocidente, talvez inexista, para o pensamento moderno, melhor tema na exploração do conceito de “Outro” do que o indigenismo. Para o pensador de uma nação americana, o tema se torna mais complexo, em função de sua dupla identidade, de colonizador e colonizado. Desse modo, o índio vai fundir dois conceitos opostos do Outro autóctone: ele é a própria antítese encarnada entre o bem e o mal, nossa identidade enquanto americanos que nossa identidade de colonizador recusa aceitar.

No caso brasileiro, em princípios do século XX, a questão se acentua com uma nova investida do crescimento econômico para o interior, mobilizada pelo projeto republicano de levar ao país o “progresso”. Desta vez, porém, não é o invasor externo que conquista territórios, mas a própria nação se voltando contra uma parte dela, e o ataque ao autóctone provoca reações no interior da própria sociedade, que é dividida segundo seu posicionamento favorável ao invasor ou ao indígena. Com a literatura romântica de José de Alencar e Gonçalves Dias, o índio passou a fazer parte do “sentimento de uma nacionalidade brasileira” (GOMES, 2000, p. 26). A população urbana, cuja visão da questão indígena era vista através dos olhos

daqueles autores, não se identificava com os interesses dos novos colonizadores e não aceitava o tratamento hostil às tribos; por outro lado, “para o sertão, o índio era a fera indomada que detinha a terra virgem; era o inimigo imediato que o pioneiro precisava imaginar feroz e inumano, a fim de justificar, a seus próprios olhos, a própria ferocidade” (RIBEIRO, 1982a, p. 128-129). O índio aparece, pois, como uma entidade limítrofe, vista parcialmente como igual e com direitos iguais aos dos demais sujeitos de cidadania brasileira e parcialmente como o inimigo, o mal a ser vencido, e o indigenismo torna-se o terreno de confronto entre múltiplas identidades.

Nesse momento surge o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPI), criado juridicamente pelo Decreto nº 8.072, de 20 de julho de 1910, e inaugurado em 7 de setembro do mesmo ano. Com a criação do SPI, o índio sai, pela primeira vez na história nacional, de sua posição reificada pelo sujeito colonizador, para o *status* de sujeito entre sujeitos, com dignidade de cultura “igual” e não mais subordinada ou negatizada por uma leitura hegemônica. Até então, o índio era contemplado “sobranceiramente das alturas da civilização européia, orgulhosa de si mesma, era visto como ser exótico, discrepante, cujas ações de fósseis vivos só interessavam enquanto pudessem lançar luz sobre o passado mais remoto da espécie humana” (RIBEIRO, 1982a, p. 141). Com a criação do SPI, são fixadas novas linhas para a política indigenista brasileira, cujo princípio era “o respeito às tribos indígenas como povos que tinham o direito de ser eles próprios, de professar suas crenças, de viver segundo o único modo que sabiam fazê-lo: aquele que aprenderam de seus antepassados e que só lentamente podia mudar” (RIBEIRO, 1982a, p. 138). A medida foi tão inovadora que, segundo Darcy Ribeiro, a 39ª Conferência Internacional do Trabalho, realizada em 1956, em Genebra, inspirou-se em grande parte na legislação brasileira para orientar políticas indigenistas de outros países (GOMES, 2000, p. 141).

O índio agora exige, como Outro interior, indivíduo humano e sujeito que se impõe ao sujeito, que o homem ocidental perceba os efeitos de sua postura de supremacia patriarcal e reveja seu comportamento hegemônico e denegador. O índio se faz, assim, no tema nacional privilegiado para a abordagem da alteridade. Transferido da Metrópole colonizadora para o governo da República, “o problema indígena não pode ser compreendido fora dos quadros da sociedade brasileira, mesmo porque só existe onde e quando índios e não-índios entram em contato” – é um problema de “interação entre etnias tribais e a sociedade nacional” (RIBEIRO, 1982, p. 193).

A necessidade de reavaliar e modificar o posicionamento da cultura hegemônica leva à crise em modos de compreensão do Outro autóctone e obriga à reflexão sobre atitudes equivocadas no pensamento e no comportamento do homem ocidental. Para Darcy Ribeiro

(1982a, p. 194), pelo menos três dessas atitudes dificultavam a compreensão do Outro e a interação dos dois pólos de interação: 1) “a atitude etnocêntrica, dos que concebem os índios como seres primitivos, dotados de características biológicas, psíquicas e culturais indesejáveis”; 2) a atitude “romântica”, que os vê como “gente bizarra”, “raridade de jardim zoológico”; e 3) a atitude “absenteísta”, que considera “inevitável e irreversível o processo de expansão da sociedade nacional sobre seu próprio território”, tornando inevitável o contato e a consequente “desintegração progressiva das culturas tribais, seguidas, necessariamente, da extinção do índio como etnia, e da incorporação dos remanescentes”.

O que Darcy Ribeiro e seus companheiros do SPI propunham não era nem extinção nem isolamento, mas condições de convivência nas diferenças. Por isso a recusa da assimilação, da conversão da comunidade indígena aos padrões da cultura civilizadora, que não pode ser admitida porque a sociedade assimiladora ocidental não é modelar, é exclusivista e segregacionista (RIBEIRO, 1982a, p. 195-197). Para a nova antropologia brasileira, o índio jamais poderá ser sujeito numa sociedade que sempre o terá como objeto e como Outro reificado, num sistema hierarquizado que não admite dignidade e exercício livre da vida àquele que ele naturalmente condena à margem de sua ordem.

Fronteira entre o Eu e o Outro, o espaço de alocação indígena é um território de perene conflito e instabilidade, onde a ordem de uma cultura jamais consegue se estabelecer inteira e soberana. Ali, a periferia caótica convive no mesmo lugar em que deveria ser o “centro” sagrado da comunidade, os limites entre o sagrado e o profano tornam-se fluidos e o convívio com o caos supera o poder de instauração de um cosmo unificado.

A instabilidade começa pela desterritorialização geográfica, que retira aos índios suas referências espaciais que definem a cultura da comunidade. Se a expansão patriarcal e capitalista descobre uma jazida de minérios, um seringal ou outras vegetações economicamente interessantes, bem como faixas de terras apropriadas para a agropecuária, os índios são forçados a desocupá-las ou morrem chacinados. Expulsos das terras exigidas pelo poderio econômico colonizador, os índios “viviam acoitados nos sertões mais ermos e ali mesmo tinham de defender-se, à viva força, contra as ondas de invasores que procuravam desalojá-los, cada vez que suas terras começavam a despertar cobiça por se tornarem viáveis a qualquer tipo de exploração econômica” (RIBEIRO, 1982a, p. 199).

Avançando para o interior do espaço consagrado indígena, o colonizador leva com ele o caos periférico para o interior da cultura autóctone. O contato de uma cultura indígena com a civilização branca significa uma crise no cosmo da comunidade indígena, uma invasão generalizada de forças caotizantes externas poderosas. “A história das nossas relações com os índios é, em grande parte, uma crônica de chacinas e sobretudo, de epidemias”, comenta Darcy

Ribeiro (1982a, p. 208), acrescentando que o encontro das duas culturas resulta sempre na “marginalidade sócio-psicológica das tribos indígenas”, cuja cultura organizada é sobrepujada pela dominante e relegada às margens desta como elemento alterizado.

Os elementos introduzidos no meio indígena pelo choque com a cultura branca constituem “fatores dissociativos” que desintegram o *socium* da comunidade autóctone e a obriga a transformações adaptativas. Darcy Ribeiro (1982a, p. 441-442) enumera cinco compulsões que obrigam as populações indígenas à transfiguração étnica, conceito com o qual o autor define a luta de uma etnia pela sobrevivência ao contato com sociedades nacionais hegemônicas, através da alteração sucessiva de sua biologia e cultura, para adaptar-se à realidade edificada pelo convívio: 1) compulsões ecológicas, que afetam as tribos de duas formas, seja pela competição de um território pelas populações, seja como “mecanismo de miscigenação”, onde a prole mestiça identifica-se com a etnia paterna hegemônica, uma vez que é assegurado aos “não-índios o papel de reprodutores”; 2) compulsões bióticas, advindas do contágio de doenças alienígenas; 3) coerções tecnológico-culturais; 4) coerções sócio-econômicas e 5) coerções ideológicas, pela “desmoralização do *ethos* tribal”. O autor conclui que “todos esses desafios convergem para o imperativo de [os indígenas] se transfigurarem biológica, social e culturalmente a fim de sobreviverem em novas condições, extremamente tensas e sob a ameaça permanente de um colapso cultural que condenaria seus membros à anomia” (RIBEIRO, 1982a, p. 221).

Aos olhos de um branco simpático à cultura dizimada, sua própria cultura assume, diante disso, uma posição ambígua: é um bem, pois o indivíduo, nascido em seu seio, aprendeu a respeitá-la e amá-la como seu próprio cosmo e a defender os valores que a compõem, mas é ao mesmo tempo um mal, porque nega ao outro seu direito à vida e à existência. A simpatia por uma cultura marginalizada leva inevitavelmente o indivíduo a uma crise dentro de seu próprio meio, pois os atos secularmente legitimados por sua cultura não podem mais ser acatados sem censuras, e o sujeito não consegue, então, evitar uma autocrítica que descentraliza seu olhar, fazendo-o oscilar entre sua posição de sujeito e a perspectiva a partir de um outro sujeito, que sua própria cultura insiste em negar para existir:

Basta que *nos coloquemos no lugar destes índios* para imaginar os terríveis efeitos que decorrem da negação abrupta e insofismável dos valores em que se fundamentava o respeito de uns em relação aos outros, das justificativas tradicionais para as ações que a tribo sempre teve como certas e necessárias, ou da legitimidade das sanções que recaiam sobre o comportamento tido como reprovável (RIBEIRO, 1982a, p. 213, grifo meu).

Tudo precisa se relativizar quando o Outro exige seu *status* de sujeito e insiste em transcender sua condição de alteridade. Nesta situação não se pode mais se manter qualquer identidade, pois toda identidade é uma forma de exclusão. O filósofo francês Félix Guattari, que estuda as formas de organização e reorganização cultural na modernidade, mostra como o conceito de identidade supõe e fortalece territórios de cristalização de valores culturais. Para entender os fenômenos culturais e a formação da identidade, Guattari e seu parceiro intelectual, Gilles Deleuze, propõem os conceitos de *subjetivação* e *singularização*. A primeira define uma forma de assumir valores religiosos, artísticos, econômicos e outros que cruzam os membros de uma determinada cultura; a singularização, por sua vez, expressa o processo de criação de novos valores ou modos de existir – que os autores chamam de “subjetividades” – no interior da própria cultura. O indivíduo vive, portanto, num cruzamento de energias, percorrido transversalmente por uma multiplicidade de referências às quais ele adere sem crítica ou as modifica para atender desejos e expectativas não contempladas. A identidade cultural seria uma forma coletiva de territorializar, isto é, circunscrever subjetividades num sistema fechado de referências, cuja consequência imediata seria a exclusão de grupos e indivíduos da possibilidade de pertencimento ou uso dos quadros semióticos da cultura circunscrita, resultando na oposição clássica entre identidade e alteridade. A identidade é, pois, “um meio de auto-identificação num determinado grupo que conjuga seus modos de subjetivação nas relações de segmentaridade social” (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 85).

O processo identitário indígena é ainda mais fluido. O convívio numa diversidade de culturas equivalentes entre si e em oposição a uma cultura hegemônica unificada acentua entre os indígenas o sentimento da “nação” plural, de um “caos ordenado” como alternativa a uma “ordem caótica” e caotizante. “A principal característica das etnias tribais em relação à sociedade nacional reside na multiplicidade e heterogeneidade das primeiras em face da unidade e homogeneidade fundamental da última”, nota Darcy Ribeiro. “Em virtude dessa disparidade, cada tribo é levada a experimentar, de *per si* e desajudada, as compulsões resultantes daquela expansão e a reagir de acordo com suas características peculiares” (1982a, p. 222). Daí nasce a utopia de Darcy Ribeiro e sua 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. Gomes (2000, p. 71) conclui que, de sua experiência com os índios brasileiros, em especial os Urubu Ka’apor, com quem Darcy Ribeiro vive em fins de 1949, na fronteira entre Pará e Maranhão, surge “o sentimento do valor da floresta amazônica para os índios e também para o Brasil e para a humanidade”.

Dessa experiência vem seu amor pela floresta e por seus habitantes e seus posicionamentos políticos contra a destruição da Amazônia e das culturas autóctones. Dela nasce *Maíra*.

1.2 “Maíra” e o tema da alteridade

Na introdução à edição de *Maíra*, o próprio autor define esta obra como seu “romance preferido”. O texto foi escrito três vezes para chegar à versão publicada. A primeira escritura foi realizada durante o exílio do Uruguai, enquanto Darcy Ribeiro se curava de uma estafa resultante dos esforços acentuados na produção de seu livro-compêndio *O processo civilizatório*, em que ele procura descrever os modos de evolução da cultura no planeta. Vindo ao Brasil em 1969, ele é preso pelo regime militar e, na prisão, desprovido do texto original, decide, para ocupar o tempo, reiniciar o romance do zero. Afirma o autor que, “nesse segundo impulso, *Maíra* tomou forma, com expressão da dor e do gozo de ser índio”. Finalmente, num segundo exílio, desta vez em Lima, Peru, escreve a terceira versão, que constituirá o texto definitivo para a publicação do romance, em 1976. Dos quatro romances que Darcy Ribeiro publicou, este será o mais comemorado pela crítica. Moacir Werneck de Castro (2001, p. 391) comenta de *Maíra* “o vigor, o nível, a originalidade de uma obra que, provavelmente, marcará a segunda metade do século XX na literatura brasileira assim como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, marcou a primeira metade”.

Embora seja difícil estabelecer um protagonista para a fábula, cujo enredo se multiplica em tantas narrativas entrecruzadas, é possível afirmar que o ponto concêntrico da trama de *Maíra* é a história de Isaías, um índio mairum que, levado por missionários católicos para tornar-se padre em Roma, retorna agora à aldeia de origem. A protagonização de Isaías no romance pode ser, aliás, inferida de testemunho do próprio autor, quando, na introdução já citada, informa que o que ele fez em *Maíra* foi “romancear 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”. A história de Tiago, que aparece analisada em artigos antropológicos de Herbert Baldus e Florestan Fernandes, mostra a vida limítrofe a que

se confina o sujeito elaborado no cruzamento de culturas. Baldus (apud ANGULO, 1988, p. 17) afirma que Tiago tornou-se um “solitário entre os seus e estranho aos estranhos” e, comentando Florestan Fernandes, Angulo (1988, p. 18-19) define o bororo como um indivíduo que passa a ser “rejeitado duplamente”, um “homem marginal, localizado entre dois mundos mentais diversos”, pois, nascido bororo e letrado pela cultura branca, Tiago acabará, “contraditoriamente”, aceitando e repelindo, “ao mesmo tempo e igualmente, as duas culturas”. Assim é Isaías, no romance de Darcy Ribeiro: destinado desde a infância, por sua ascendência real, a tornar-se Avá (chefe) dos mairuns, Isaías vive o conflito entre dois deuses e entre duas formas diversas de liderança.

A fábula de Darcy Ribeiro se multiplica em histórias entrelaçadas para mostrar o conflito do encontro entre culturas. Dividido em quatro partes nomeadas com termos da liturgia católica – “Antífona”, “Homilia”, “Canon” e “Corpus” –, o enredo começa com o corpo de uma mulher e dois fetos mortos no interior da selva. Por uma analepse, o narrador nos conduz à aldeia mairum, onde o tuxaua Anacã prepara sua própria morte, enquanto Isaías retorna de Roma, aonde foi levado da tribo para tornar-se padre e, no caminho, encontra Alma, a mulher que será mais tarde identificada como o cadáver descoberto.

Segundo Gomes (2000, p. 48), Isaías e Alma são os protagonistas do romance: um índio e uma mulher civilizada, “vivem seus dramas pessoais, se cruzam em momentos, e atuam como representações de suas respectivas sociedades”. Por isso, Gomes aproxima o casal de um par famoso da narrativa indianista romântica: Peri e Ceci, do clássico romance *O Guarani*, de José de Alencar. Se Isaías recebeu inspiração da história de Tiago, Alma, por outro lado, “é obra de ficção de Darcy, uma mulher moderna, liberada, como se dizia na década de 70, após anos de psicanálise, que carrega em si a angústia de uma civilização dominadora e machista, bem como as culpas de uma sociedade violenta e desigual”. Em relações com os mairuns, Alma engravidará de gêmeos, “como se fora a nova encarnação do mito tupi onde uma índia engravida de Maíra e do Gambá e dá à luz os gêmeos que irão desencadear o processo de criação da cultura indígena”. Se Alma é, portanto, uma brasileira que procura um destino no meio da selva, e Isaías é o índio que retorna à origem depois de anos de vida entre civilizados, o próprio povo mairum aparece como herói coletivo da trama. Os mairuns simbolizam a alegria de viver que Alma busca, mas na qual agora “Isaías se sente deslocado e quer se readaptar por meio de uma interferência sobre a economia indígena” (GOMES, 2000, p. 93-94).

Os destinos dos três heróis – Isaías, Alma e o povo mairum – cruzam-se com as jornadas de outras personagens também emblemáticas no tema do choque cultural: Juca, o mestiço que explora o trabalho indígena para encontrar um lugar no competitivo mundo ocidental e serve um senador interessado em arregimentar latifúndios a partir da apropriação de terras

ainda sem escrituração jurídica; Nonato, o detetive federal que investiga a morte de Alma e indigna-se com os costumes locais; Jaguar, depositário da coragem e da valentia do guerreiro mairum arquetípico; e os próprios Maíra e Micura, heróis culturais e deuses primordiais do mito cosmogônico mairum.

Aos poucos, impossibilitado de viver numa ou noutra cultura, a branca e a índia, Isaías vai degradando de sua missão de Avá, e Jaguar é quem assume, no fim, a posição de novo tuxaua. Alma encontra paz na vida entre os mairuns e torna-se “mirixorã” da tribo, uma espécie de prostituta-sacerdotisa, que se relaciona com os índios numa função de certa forma sagrada para a cultura local, mas morre em condições misteriosas no parto malsucedido. Juca é morto em confronto, no trabalho de mapear as terras limítrofes às áreas indígenas e missionárias para o senador, que, não obstante, consegue seu latifúndio. Nonato não obtém respostas definitivas para sua investigação e conclui que provavelmente Alma morreu em função de complicações de parto em ambiente hostil.

Os dois mundos, colonizador e autóctone, branco e mairum, se entremeiam para tecer, então, o enredo do romance, amalgamando também ficção e eventos políticos, fábula, mito e história: “O drama se desenvolve em tempos presentes e passa pelas cidades, pelo ambiente político repressor da ditadura militar, vai para as bordas da civilização, onde a violência anti-indígena é palpável, e penetra fundo no mundo do índio” (GOMES, 2000, p. 94).

Maíra, que foi traduzido nas principais línguas européias, no japonês e no hebraico, é resultado da experiência de Darcy Ribeiro com os índios da Amazônia e do Brasil Central, quando conviveu com os Urubu Ka’apor, os Kadiwéu, os Bororo e as tribos xinguanas. Para Regina Aparecida Cirelli Angulo, que escreveu um *Roteiro de “Maíra”*, “Darcy resgata, através da linguagem poética, esse mundo ainda no frescor e originalidade da não estratificação em classes e que, por isso mesmo, carrega um sabor de paraíso, de vidas realizadas no gozo do existir, ainda que sob a ameaça sombria da degradação e da extinção totais” (1988, p. 5-6).

Para o próprio Darcy Ribeiro, o tema da obra é a “morte de um deus” (2001, p. 22). Maíra é o nome do herói mítico civilizador dos povos tupis, que, segundo essas culturas, trouxe para elas seus bens e valores e, portanto, é o responsável pela criação dos homens e do universo circundante. Entretanto, Darcy Ribeiro lembra que, no caso dos Urubu Ka’apor, tribo com a qual o antropólogo conviveu mais intimamente, Maíra constitui não apenas um herói mítico, mas assume também o aspecto de uma divindade ainda presente no mundo, como seu mantenedor e legislador: “Ainda agora, as hecatombes, as tempestades e toda a vida, concebida como uma luta, é explicada pelos índios Urubus através da alegoria de um conflito permanente entre um Maíra pai e um Maíra filho em que duplicaram o herói” (RIBEIRO, 1997, p. 102).

Num relato colhido entre os Tenetehara, no município de Amarante (MA), e analisado por Claudio Zannoni, o conflito incessante é transferido para um par de gêmeos, filhos de Maíra-pai. Este par será a presença mítica a entrelaçar o enredo de *Maíra*, o romance, e simboliza justamente o eterno conflito entre os opostos na jornada humana: “Pode-se dizer, antes de tudo, que no Mito dos Gêmeos Tenetehara, Maíra-ira e Mucura-ira representam o conflito constante entre homem e natureza, entre humano e sobrenatural, estes representados pelas dificuldades enfrentadas rumo à caminhada que leva a Maíra” (ZANNONI, 2000, p. 159).

O evento fundador da cultura, na visão Tenetehara, é instituído pela passagem da atividade econômica de coleta para a agricultura. Os Tenetehara desconheciam a origem dos frutos da terra, que lhes foi revelado por Maíra, a partir do que a tribo torna-se sedentária. Zannoni (2000, p. 162) considera interessante notar representações de Maíra em que ele aparece, doente ou cantando, deitado em uma rede: “A rede parece representar a sedentarização obrigatória com a agricultura. É um povo que acrescentou, às atividades de caça-coleta, a horticultura de floresta”. Na origem da atividade agrícola, aparece, contudo, a transgressão de uma mulher da tribo a uma ordem de Maíra, graças à qual, em vez de frutificarem de um dia para o outro, os frutos precisam esperar no fundo da terra até o dia da colheita. Essa transgressão representa a “ruptura com o mundo anterior” e, na visão de Zannoni (2000, p. 171), “sendo o trabalho agrícola eminentemente feminino, é significativo que a mulher seja considerada como a culpada por essa mudança”.

De Maíra, Darcy Ribeiro derivou os mairuns, povo preferido pelo deus dos tupis, no seio do qual ele vai espelhar, por meio do relato do conflito entre os gêmeos míticos, a história do “choque entre duas teogonias” (CASTRO, 2001, p. 392), a do branco “civilizado” e a do indígena “selvagem”, fábula que faz de *Maíra*, portanto, uma ficcionalização da questão da alteridade. Pelos mairuns, o autor vai propor seu sonho de convívio sem expropriação ou denegação. Como nota argutamente Antonio Houaiss (2001, p. 396), “os mairuns vivem um absoluto: são os seres que vivem (em convívio com outros seres de espécies diferentes mas como que equivalentes)”. Por isso o crítico vê “duas comoventes lições concomitantes” ensinadas nas páginas do *Maíra*, lições aprendidas na experiência do próprio Darcy Ribeiro, através de seu convívio antropológico com tribos indígenas:

Ninguém é, intrinsecamente, superior a ninguém; ninguém é, intrinsecamente, inferior a ninguém: toda pretensa superioridade é uma usurpação. Se certas extrinsecidades têm feito do homem o lobo do homem – e cada vez mais, à medida que o extrínseco se faz mais e mais técnico – esse caminho é o da morte de Maíra, morte de Deus, da morte dos mairuns, da morte da Vida.

A crítica Luzia de Maria, num artigo sobre *Maíra* (2001, p. 402), denuncia o espanto de um leitor “civilizado” diante do impacto da fábula de Darcy Ribeiro e das emoções despertadas pelo encontro com o tema da alteridade: “Ficamos perplexos ante a distância que nos separa do ‘outro’ ao acompanharmos rituais como os do ñandeíara ou da sucuridjuredá, ou mesmo o cerimonial fúnebre do tuxaua Anacã, vendo o gozo da vida nascer da morte, numa *carnevalização plena de todos os possíveis*, absoluta orgia dionisiaca” (grifo meu).

As palavras da pesquisadora norte-americana Ellen Spielmann (2001, p. 424-425), por sua vez, expõem a abordagem inovadora de Darcy Ribeiro sobre o tema da alteridade no romance. Notando que o texto do autor constitui uma resposta “às posições antropológicas críticas e soberbas dos anos 70”, ela revela que, “em *Maíra*, ele persevera nos argumentos subversivos e práticos de acabar com aquela antropologia que insiste nos conceitos culturais da descoberta dos ‘Outros’ (os índios) com a pretensão de representá-los e de açambarcá-los”. Em vez de elevar sobre o tema indígena o olhar centralizado do colonizador europeu, Darcy Ribeiro obriga-se, pela perspectiva deslocada, a refletir sua posição e analisar sua fala e suas regras: “A fala sobre o ‘Outro’ é vista como campo de projeção para a representação de problemas reprimidos da própria cultura (ocidental, metropolitana, global)”, o que “nos leva a indagar sobre como representar na literatura as minorias da própria cultura”. Darcy Ribeiro concretiza o problema desta representação na opção estética pelo gênero ambíguo entre a poesia e a ciência, anulando “a pretensão de uma mediação etno-antropológica” e deixando claro “que se trata de imaginação literária”. Daí a autora concluir que

o romance de Darcy vai além da denúncia e da revelação ético-sociológicas ao apresentar a antropologia em sua rigorosa separação dos objetos de análise e a ciência em sua divisão esquemática entre vida e literatura. Ele resolve ser antropólogo/escritor e narrar de forma nova a História (as histórias) das transições entre o “estar aqui” e “estar lá”, entre o “perguntador” e o “perguntado”, no âmbito de contra-ensaios etnotextuais (SPIELMANN, p. 425).

É o que leva Regina Angulo a defender que, “em Darcy Ribeiro (1988, p. 8), à tradição de gênero vincula-se a tradição de um tema: o índio”. É que, segundo Gomes (2001, p. 21), para Darcy Ribeiro, ser antropólogo ou escritor são “facetas” de uma paixão que “estava amarrada às circunstâncias da ação política, da necessidade de fazer escolhas, de decidir e agir sobre elas”. Por isso suas obras, ensaísticas ou ficcionais, compõem-se, como o próprio autor, numa fronteira entre o real e a ficção, a ciência e a arte. É Alfredo Bosi (2001, p. 387) quem nota o gênero “misto e impuro” do romance de Darcy Ribeiro, que o crítico define como uma “epo-tragédia” de “polifonia dissonante”. Para ele, *Maíra* “não teria sido possível sem que se

operasse essa fusão ardente de sujeito e objeto, pathos e verdade, que sai de cada um de seus episódios”.

As qualidades artísticas apontadas em *Maíra* são resultado de escolhas estéticas para ficionalizar o Outro, que é o grande tema na fábula de *Maíra*: o Outro do herói, o Outro do patriarcado e os temas corolários da morte (o Outro como anulação do Eu), da comunicação (o canal ao Outro), da linguagem (lugar de existência do Outro). A primeira frase do romance denuncia o problema da alteridade e o desentendimento que ele provoca: “Ninguém entende este gringo”. O gringo é um suíço que, ironicamente, veio do Hotel Nacional. O delegado Doutor Ramiro teme que ele queira “desmoralizar” o Brasil “lá fora no estrangeiro”, e o delegado auxiliar Noronha avisa que o homem “tem licença do governo para andar por onde bem quiser”. O hábito dos suíços é, na opinião de Noronha, “contar ao *pai* ou à autoridade tudo de esquisito” que encontrarem (RIBEIRO, 2001, p. 33-34, grifo meu)¹. É o suíço que interpreta os arranhões na pele do cadáver de Alma como sinais de um crime, pois certamente desconhece o costume lutuoso indígena de escarificar o corpo com dentes de piranhas. Assim, o primeiro capítulo do romance já propõe uma série de mistérios, estranhamentos e ocultações que caracterizam o encontro de culturas, e o que dá o tom ao capítulo é o desentendimento: os delegados não entendem o suíço – Noronha só sabe inglês; o informante não entende o depoimento dos índios; as crianças índias não entendem a “língua brasileira” (RIBEIRO, 2001, p. 35). Por outro lado, note-se a referência de Noronha à norma suíça de obedecer e prestar contas a um “pai”, o que vincula, na visão do brasileiro, o civilizador e a cultura européia ao patriarcado. No lado oposto dessa civilização estão os índios, representantes, no romance, de todos aqueles que ela recusa, pois eles são “como os menores, os alienados e as mulheres casadas –, quer dizer, irresponsáveis perante a lei” (RIBEIRO, 2001, p. 36).

Quando aparece o protagonista (“Isaías”), a hegemonia do ocidente cristão é afirmada para abrir o conflito que vai caracterizar o herói: “Todos os homens nascem em Jerusalém”. Isaías é padre, mas se pergunta: “Mas gente, eu sou?” (RIBEIRO, 2001, p. 41). Na verdade, é visto como um “índio de merda”, excluído da lógica global. Como índio, não pode ser sacerdote para os europeus e nega a condição de Outro que a cultura externa lhe impõe: para ele, os mairuns não são parte, mas “um povo em si”, que a cultura hegemônica relega à existência diminutiva: “tribozinha” com “lingüinha”, “religiãozinha” e “costumezinhos”, uma “obrinha de merda” de Deus. O Outro colonizado, a mulher selvagem domesticada, a “avó pegada a laço”, ele afirma para si: “Minha avó sou eu” (RIBEIRO, 2001, p. 41-42). Maria Luiza Ramos

¹ Utilizei, para esta análise, a 14ª edição da Editora Record, que traz, em anexo, uma fortuna crítica sobre o romance, mencionada, aliás, em parte, na argumentação desta pesquisa e listada entre as referências bibliográficas fornecidas adiante.

(2000, p. 143) diz que Isaías “encarna todo o violento processo de aculturação em que a reciprocidade é anulada em favor da prepotência do mais forte”. A lógica ocidental e patriarcal criou as oposições, que agora precisam ser resolvidas. Isaías conclui: “Sou gente, e não apenas mairum ou, pior ainda, um mairum converso, civilizado”. As alteridades são, em qualquer cultura, “inviáveis, mas presentes”, todavia “terão sua oportunidade”, ainda que não se saiba o que se poderá fazer com ela. O “único mandado de Deus” é “resistir” (RIBEIRO, 2001, p. 44).

A resposta para esta forma insuspeitada de convívio pode estar na observância da vida mairum. Isaías define a separação preservada entre os mairuns como inclusiva, ao contrário daquela separação civilizada. A aldeia mairum divide-se em clãs, mas “o ser de lá não é um ser estranho”, “eles são comigo um nós poderoso”, enquanto a “gente Jaguar” é apenas “um nosinho exclusivista”. O Outro, ali, é um “recíproco, complementar”, os outros são tomados como “amigos preferidos”, “mais meus” por terem natureza diferente e por isso o elemento necessário para “formar um nós vigoroso, fecundo, completo” (RIBEIRO, 2001, p. 75). Os índios de outras tribos que chegam à comunidade mairum não são vistos como inferiores, mas como “bravos” não “amansados”, “os melhores lutadores”, de onde vêm as mirixorãs, as índias “mais bonitas”, “orgulho de todos os mairuns” (RIBEIRO, 2001, p. 110 ss.). Na via oposta da consciência e da vida coletiva, Isaías sente-se isolado, portador de um mal que se define pela instituição de uma individualidade: “E eu fui a mairunidade, observa o herói, agora sou um índio qualquer” (RIBEIRO, 2001, p. 184). Isaías sente sua separação do *socium* coletivo como uma redução de ser.

Com *Maíra*, Darcy Ribeiro estabelece, portanto, uma espécie de poética da alteridade. Por outro lado, ao firmar as figurações do Outro, Darcy Ribeiro não apenas criou um romance surpreendente. Elaborado para expressar artisticamente as formas da alteridade, *Maíra* tornou-se exemplar como narrativa marcada pela arquetipologia feminina, este depósito milenar das experiências antropológicas do Outro no patriarcado. Recuperando arquétipos que o ocidente, ao fundar um lugar para o Outro, manteve por séculos no lado sombrio da ordem hegemônica, *Maíra* é uma voz inversa no patriarcado, um retorno aos modelos pré-patriarcais do imaginário.

2 NARRATIVA, ALTERIDADE E PATRIARCADO

A gente nunca deve de declarar
que aceita inteiro o alheio – essa
é que é a regra do rei.
(João Guimarães Rosa)

O folclorista russo V. V. Ivánov (1981), num estudo tipológico das principais contraposições binárias observadas nos sistemas culturais, observa que três contraposições ligam-se entre si na base semiótica das culturas: o central–periférico, o masculino–feminino e o ritual–não-ritual ou sagrado–profano. Esta última, para Mircea Eliade (2001, p. 25-29), constitui, em verdade, a primeira oposição binária de que derivam as demais, em que o sagrado constitui o lugar da cultura, em torno da qual a sociedade se organiza e que se torna ponto de referência para toda orientação espacial e simbólica. Fora desse lugar é o caos, o espaço profano.

A periferia, o profano e o caos são o espaço do Outro por definição, ao qual Ivánov (1981, p. 82) acrescenta o feminino, por entender que o par de opostos sexuais seja um dos primeiros a organizar os sistemas binários do imaginário, o que ele defende comparando-o com o par esquerdo-direito. Para ele, a contraposição entre os lados direito e esquerdo foi

uma das primeiras que permitiram distinguir o modelo do mundo do *Homo sapiens fossilis* dos sistemas de comportamento sógnico que podem ser reconstruídos pelos homínídeos de épocas precedentes tendo em conta os dados da primatologia. Pelo contrário, a contraposição masculino–feminino, que está estreitamente ligada à central–periférica de que falamos anteriormente, *caracteriza também as coletividades dos outros primatas* (grifo meu).

O par masculino–feminino aparece, portanto, em tempos anteriores ao dos pares seguintes, constituindo um dos eixos semânticos fundamentais para a instituição do imaginário. Ivánov afirma que “na maior parte dos sistemas humanos de classificação simbólicos conhecidos,

a contraposição masculino–feminino organiza séries classificativas inteiras” (IVÁNOV, 1981, p. 183).

Da mesma maneira como o sagrado, o cosmo e o centro são valores positivos para a cultura, pois simbolizam o mundo fundado, no patriarcado o masculino vai associar-se à ação fundadora e, assim, ser igualmente preferido ao feminino, que se torna, então, para o patriarcado, um arquétipo fundador do sentimento do Outro.

Tzvetan Todorov, numa obra escrita para desvelar o sentido do Outro no ocidente – *A conquista da América* –, define a alteridade como uma emoção surgida do centramento da autoconsciência num “Eu” soberano que separa uma identidade de tudo o que ela exclui. O sujeito que se auto-afirma pode ser um indivíduo ou uma identidade coletiva e pode constituir uma alteridade “exterior” ou “interior”, isto é, negada absolutamente como elemento alienígena à cultura ou integrada num sistema de oposições, cujo elemento marcado pela alteridade significa a negação dos valores excelentes e hegemônicos da cultura afirmada como sujeito:

Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”. Ou pode ser exterior a ele, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua (TODOROV, 2003, p. 3, grifos do autor).

Percebe-se que a alteridade “interior” é o Outro admitido porque necessário, a alteridade não excluída porque imprescindível para a manutenção do próprio sistema. Destes, o mais obviamente interior à espécie humana é a mulher. Enquanto se pode extinguir uma sociedade alienígena – é o objetivo de toda atividade bélica –, não se pode fazer o mesmo com a mulher, pois ela é um de dois sexos numa espécie biológica. Para a cultura patriarcal, a mulher é o Outro que precisa ser mantido e constitui, portanto, a negação sempre presente, a ameaça ubíqua à identidade masculina hegemônica. Como mostra Simone de Beauvoir (1970, p. 91), seja nas suas formas de natureza, mãe ou deusa, a mulher nunca é “um semelhante” para o homem, mas se situa como representante interior, *que não se pode elidir*, do “além do reino humano”, tudo o que está “fora desse reino” (grifos da autora). Por isso, para Beauvoir (1970, p. 85), falar da mulher e do universo feminino, no patriarcado, é falar do Outro absoluto, pois, na opinião da autora, a oposição entre o sujeito e o objeto que subjaz a toda atitude de apropriação e negação é a que opõe semanticamente o feminino ao masculino.

Historicamente, o tema do Outro, portanto, remete necessariamente à evolução do patriarcado no ocidente e ao imaginário bipolar dos valores femininos em oposição à experiência cultural masculina.

2.1 Sociedade patriarcal e sociedade matrística

O biólogo chileno Humberto R. Maturana, num trabalho conjunto com Gerda Verden-Zöller (2004), investiga a origem e o desenvolvimento da cultura patriarcal no ocidente, a partir de elementos da “Teoria de Santiago”, escola chilena reunida em torno das descobertas de Maturana e de seu parceiro de pesquisas Francisco Varela. As teorias da Escola de Santiago repropõem a discussão antropológica sobre sociedades pré-patriarcais, com o cuidado de evitar as críticas que autores predecessores, como Frazer e Bachofen, sofreram ao sugerir a existência de culturas matriarcais ou matrilineares na origem da história, e por isso têm crescido em respeito aos olhos das ciências sociais, em especial daqueles segmentos que abordam as questões de gênero e da elaboração cultural do elemento feminino. Por isso, procurarei perseguir as idéias de Maturana, combinando-as a observações de outros autores, para acompanhar a evolução do patriarcado em substituição a uma cultura pré-patriarcal.

Segundo a teoria cultural de Maturana, a existência humana se constrói através de “redes de conversação” construídas pela prática da linguagem ou “linguajear”. A linguagem, por sua vez, é resultado das emoções. No fundamento de qualquer atividade humana está uma forma de emocionar o mundo, maneira de relacionar-se o sujeito com as coisas do ambiente através de uma mecânica do desejo. “É a emoção que define a ação”, defendem Maturana e Verden-Zöller (2004, p. 10). As emoções “preexistem à linguagem”, pois, antes de pertencer à espécie humana, o *homo sapiens* é o resultado da evolução de uma biologia animal: “A vida humana, como toda vida animal, é vivida no fluxo emocional que constitui, a cada instante, o cenário básico a partir do qual surgem nossas ações” (MATURANA, 2004, p. 29).

Na vida social, os comportamentos consensuais são codificados em coordenações, e Maturana chama “linguajear” – ou ação da linguagem – à “coexistência de interações recorrentes, sob a forma de um fluxo recursivo de coordenações de coordenações comportamentais consensuais” (MATURANA e VERDEN-ZÖLLER, 2004, p. 10). O linguajear é uma atividade peculiarmente humana, que consiste em fluir na linguagem, isto é, nesta rede que coordena os códigos culturais. Esse fluxo, contudo, ocorre sempre num cruzamento com a atividade do emocionar, sempre manipulado a partir de uma forma de sentir o mundo, e a essa operação no entrecruzamento de emoção e linguagem Maturana (2004, p. 33) dá o nome de “conversa-

ção”. A conversação é, portanto, o espaço relacional onde a linguagem se cruza com um emocional contínuo, isto é, na vivência de nossas emoções, seguindo a orientação dos desejos. Por isso, toda ocupação humana acontece como uma “rede específica de conversações”, e é àquilo que se define como “uma rede *fechada* de conversações”, “uma maneira de convivência humana como uma rede de coordenações de emoções e ações”, que chamamos uma cultura.

O percurso dos desejos pode, entretanto, mudar – e muda – no trânsito da história. Como toda ação e linguagem se apóiam num suporte emocional, se muda o emocionar de uma cultura, muda conseqüentemente sua maneira de linguajar e alteram-se as redes de conversações (MATURANA, 2004, p. 31-33). Quando as alterações se convertem num jeito novo de viver a partir de uma nova rede de conversações que se mantém através das gerações, surge um novo complexo cultural.

Se “a história da humanidade seguiu a trajetória do emocionar” e o curso dos desejos (MATURANA e VERDEN-ZÖLLER, 2004, p. 11), e se é o modo de emocionar que faz uma cultura diferente de outra, conclui-se daí que uma investigação sobre a cultura e a linguagem deve principiar por uma análise do desejo que a fundamenta: “Se quisermos compreender o que acontece em qualquer conversação, é necessário identificar a emoção que especifica o domínio de ações que tal conversação implica”, observa Maturana. “Portanto, para entender o que acontece numa conversação, é preciso prestar atenção ao entrelaçamento do emocionar e do linguajar nela implicado” e, “se levarmos em conta os fundamentos emocionais de nossa cultura – seja ela qual for –, poderemos entender melhor o que fazemos ou não fazemos como seus membros” (MATURANA, 2004, p. 30-32).

A partir de sua teoria da cultura, Maturana explica as diferenças entre a cultura patriarcal em que vivemos e uma cultura pré-patriarcal, ou matrística¹, que a teria precedido, caracterizando os dois complexos culturais como “modos diferentes de viver as relações humanas” (2004, p. 35). Maturana e Verden-Zöller (2004, p. 18-21) afirmam que, quando a humanidade nasceu, há mais ou menos três milhões de anos, vivia, de forma natural e sem reflexões ou artificialismos, em redes de conversações que “envolviam a colaboração dos sexos na vida cotidiana, por meio do compartilhamento de alimentos, da ternura e da sensualidade”. Essa cultura vicejou entre 7.000 e 5.000 a.C. e caracterizou-se por uma religião “centrada no sagrado da vida cotidiana”, na “harmonia da contínua transformação da natureza por meio da morte e do nascimento, abstraída como uma deusa biológica em forma de mulher, ou combinação de mulher e homem, ou de mulher e animal”. Não cultivava o conceito de propriedade

¹ Maturana (2004, p. 25) utiliza o termo “matrístico” para “conotar uma situação cultural na qual a mulher tem uma presença mística, que implica a coerência sistêmica acolhedora e liberadora do maternal fora do autoritário e do hierárquico”, isto é, diferente de “matriarcal”, que designa a cultura onde a mulher teria papel dominante.

nem se fundamentava numa “dinâmica emocional da apropriação”, mas centrava suas formas de viver “na estética sensual das tarefas diárias como atividades sagradas, com muito tempo disponível para contemplar a vida e viver o seu mundo sem urgência”.

Tudo isso leva os autores a concluir que tal sociedade não baseava sua rede de conversações em emoções que privilegiassem a negação mútua pela competição e pela guerra, pela apropriação e pela exclusão do Outro, pela autoridade e pela obediência, pelo poder e controle do mundo e dos homens, por um sistema de valores baseados no bom e no mau, na tolerância e na intolerância, em outras palavras, pela “justificação racional da agressão e do abuso”. Estas são emoções, na visão de Maturana, que fundamentam apenas as redes de conversações patriarcais. Na cultura matrística “o pensamento humano talvez tenha sido naturalmente sistêmico, lidando com um mundo em que nada existia em si ou por si mesmo, no qual tudo era o que era em suas conexões com tudo mais” (MATURANA, 2004, p. 46-47).

A cultura pré-patriarcal foi destruída por povos pastores indo-europeus. Maturana (2004, p. 52-53) explica que, dentre os povos paleolíticos de há mais de 20 mil anos, alguns foram “sedentários, coletores e agricultores”, e outros seguiram as migrações de animais selvagens. No rastro desses animais, aparece, em determinado momento, a necessidade de proteger os grupos perseguidos do ataque de outros predadores. Na opinião de Maturana, a cultura do pastoreio surge justamente “quando os membros de uma comunidade humana, que vive seguindo alguma manada específica de animais migratórios, começa a restringir o acesso a eles de outros comensais naturais, como os lobos”.

Ocorre, a partir dessa nova atividade, um emocionar diferente, e uma das primeiras emoções modificadas diz respeito à relação do sujeito com a morte. O caçador de épocas anteriores, quando matava um animal para se alimentar, entendia que praticava um ato sagrado, integrado à harmonia do cosmo, segundo a qual a morte existe para gerar a vida. Com a apropriação dos rebanhos e o estabelecimento de fronteiras entre o espaço central de ação humana e o espaço periférico da ação de outros predadores, os grupos pastoris tiveram certamente que matar os rivais na caça, dos quais os mais evidentes eram as alcatéias de lobos. Caçar para alimentar-se “e matar um animal restringindo-lhe o acesso a seu alimento natural – e agir assim de modo sistemático – são ações que surgem sob emoções diferentes”, comenta Maturana (2004, p. 54). “No segundo caso, aquele que mata o faz dirigindo-se diretamente à eliminação da vida do animal que mata”, isto é, a vida do animal não serve a outra vida, mas é, ao contrário, dispensada, expurgada, eliminada, para que um outro sujeito exerça sua supremacia sobre o mundo e as coisas. “Essa matança não é um caso no qual uma vida é tirada para que outra possa prosseguir; aqui, uma vida é suprimida para conservar uma propriedade, que fica definida como tal nesse mesmo ato” (MATURANA, 2004, p. 55).

As emoções despertadas por um e outro ato são, portanto, opostas. No caso do caçador, o animal caçado é um ser sagrado, divino como qualquer parte de uma natureza divina, que é sacrificado pelo equilíbrio total da existência e desperta no caçador um sentimento de gratidão e respeito pela morte; contudo, para o pastor, matar constitui antes um puro assassinato, para manter, não uma harmonia natural, mas uma *ordem artificial*, edificada no ato da delimitação e apropriação de um espaço natural, o rebanho: “Na ação de caça o animal caçado é um amigo, enquanto que na ação de matar o animal morto é um inimigo”. Na origem do pastoreio surge, portanto, o antagonista mítico, “aquele cuja vida a pessoa que se torna um pastor quer destruir para assegurar a nova ordem que se instaura por meio desse ato, que configura a defesa de algo que se transforma em propriedade nessa mesma atitude de defesa” (MATURANA, 2004, p. 56).

Homens e mulheres, sob o patriarcado, vivem, pois, como se todas as ações existenciais necessitassem do uso da força e concebem cada ocasião para uma atividade e interferência humana como um desafio a ser vencido no espírito da competição. Por outro lado, agem sob o regime da desconfiança, sempre no afã de buscar certezas para a conduta e a experiência, por isso se empenham no controle do mundo natural e de outros seres humanos, bem como no próprio autocontrole. Com isso, o Outro surge como uma ameaça externa a um equilíbrio interior do sujeito hegemônico e suficiente: “Fazemos muitas coisas para dominar a natureza ou o comportamento dos outros, com a intenção de neutralizar o que chamamos de forças anti-sociais e naturais destrutivas, que surgem de sua autonomia”. A diferença só é tolerada porque acreditamos que poderemos conduzi-la “ao bom caminho” que nossa individualidade dispôs ou eliminá-la sob o pretexto de que constitui um equívoco de pensamento ou conduta. Assim, “justificamos a competição, isto é, o encontro na negação mútua como a maneira de estabelecer a hierarquia dos privilégios, sob a afirmação de que a competição promove o progresso social, ao permitir que o melhor apareça e prospere” (MATURANA, 2004, p. 37-38).

O surgimento da cultura de pastoreio conduziu, assim, a “mudanças adicionais no emocional”, por meio do desejo e do ato da apropriação, que fez surgir novas redes de conversações, dentre as quais as mais evidentes e fundamentais são: o sentimento de inimizade; “o desejo constante por mais, numa interminável acumulação de coisas que proporcionavam segurança”; a sexualidade reprodutiva contra a estética e o prazer, “como forma de obter segurança mediante o crescimento do rebanho ou manada” e a ampliação da população de trabalho e defesa do grupo, de onde o controle da sexualidade feminina como propriedade do homem; o estabelecimento da obediência e de hierarquias no convívio social e no trabalho; e o temor da morte como fonte de dor e perda total” (MATURANA, 2004, p. 59-60). O investimento no crescimento dos rebanhos e da população ocasionaram uma explosão demográfica, o que exi-

giu a expansão do território da comunidade e o conflito com outros grupos humanos: “A guerra, a pirataria, a dominação política, a escravidão devem ter começado nessa época e, eventualmente, produziram migrações maciças, em busca de novos recursos a serem apropriados” (MATURANA, 2004, p. 61).

O encontro dessas comunidades pastoris com a cultura matrística levou os povos patriarcais a encararem as diferenças culturais como ameaça à identidade. Os limites impostos pelas redes de conversações patriarcais criaram um regime de distinção entre o que é e o que não é permitido, o aceitável e o inaceitável, a correção e o erro: “Se vivermos centrados na apropriação, viveremos tanto nossas propriedades quanto nossas idéias e crenças como se elas fossem nossa identidade” (MATURANA, 2004, p. 69-71).

Existem, agora, no mundo, dois grupos humanos que devem se excluir mutuamente. Assim, se o caçador respeitava e aceitava a morte como uma condição mútua de sobrevivência entre duas espécies, a partir da experiência pastoril, ao contrário de um bem que traz a vida, a morte é vista como um mal, que conduz à perda e ao fim. No emocional do caçador, se o animal pode ser morto para alimentá-lo, também é natural que um caçador o seja ocasionalmente, para a manutenção do equilíbrio cósmico; na visão do pastor, o Outro, animal predador ou homem de outro clã, é um inimigo que ameaça, e o imperativo é matá-lo antes de ser morto. Riane Eisler (1989, p. 86-87) conclui, daí, que os homens com mais qualidades destrutivas, como a força física, a insensibilidade e a brutalidade, convertem-se em modelos ideais de uma cultura que vai se tornar cada vez mais hierárquica e autoritária, reduzindo gradualmente as mulheres identificadas com o cálice nutriz da cultura matrística à condição de “tecnologias de produção e reprodução controladas pelo homem”.

Apoiando-se, como Maturana, nas pesquisas de Gimbutas, Eisler (1989, p. 76-77) observa que as investidas nômades pastoris indo-européias ou *kurgas* sobre as culturas matrísticas ocorreram em três ondas sucessivas de invasões: a primeira, entre os anos de 4.300-4.200 a.C.; a segunda, de 3.400-3.200 a.C.; e a terceira, de 3.000-2.800 a.C. “Governados por poderosos sacerdotes e guerreiros, eles trouxeram consigo seus deuses masculinos da guerra e das montanhas.” Ao lado deles, porém, Eisler coloca também o povo judeu, já que sua cultura vai exercer forte influência na cultura européia especialmente a partir da ascensão do cristianismo. Vindo do deserto, esse povo semita invadiu a terra matrística de Canaã, hoje Palestina: “À semelhança dos indo-europeus, eles também trouxeram um deus da guerra e das montanhas, violento e colérico (Jeová ou Javé).” O que todos esses povos têm em comum, segundo Eisler, é o “modelo dominador de organização social” e a maneira peculiar de obter riquezas: enquanto as sociedades matrísticas desenvolviam tecnologias de produção, estes povos primavam por elaborar “tecnologias cada vez mais eficazes de destruição”.

A religiosidade, como se pode ver comparando o deus agressivo judeu com a deusa harmônica matrística, também sofre grandes alterações com a mudança do emocional nas tribos pastoris. Uma descrição do conflito histórico entre as formas matrísticas de religiosidade da deusa e as religiões patriarcais dos deuses masculinos pode ser encontrada em *As deusas, as bruxas e a Igreja*, de Maria Nazareth Alvim de Barros. A autora fala de um monoteísmo feminino na pré-história, a partir de um imaginário dominado pela religião da Mãe, graças ao vínculo que se estabelecia entre o feminino e a geração da vida (BARROS, 2004, p. 141). Mas Simone de Beauvoir acrescenta outras funções femininas, fundamentais para a manutenção da sociedade matrística, como origem da adoração da deusa:

No seu início, a indústria doméstica é também de competência delas: elas tecem tapetes e cobertas, fabricam os vasilhames. São, muitas vezes, elas que presidem à troca de mercadorias; o comércio está nas suas mãos. É, pois, através delas, que se mantém e propaga a vida do clã; de seu trabalho e de suas virtudes mágicas dependem os filhos, os rebanhos, as colheitas, os utensílios, toda prosperidade do grupo de que são a alma. Tanta força inspira aos homens um respeito misturado de terror e que se reflete no culto. Nela é que se resume toda a Natureza estranha (BEAUVOIR, 1970, p. 89).

Aos poucos, esse monoteísmo feminino convergiu para um politeísmo de formas da deusa associadas a deuses masculinos (BARROS, 2004, p. 67). A ascensão do patriarcado, porém, trouxe para a frente do cenário deuses como Zeus, Júpiter e Jeová, os “pais da humanidade” em substituição à Grande Mãe (BARROS, 2004, p. 51). A partir daí, o deus masculino será associado a imagens luminosas, como o sol, enquanto as formas da deusa serão relegadas ao aspecto lunar negativo de astro frio, estéril e sem luz própria (BARROS, 2004, p. 40).

Joseph Campbell opõe as duas formas de religiosidade matrística e patriarcal a partir das diferentes experiências culturais da agricultura e do pastoreio. Enquanto na primeira, dependente dos ciclos sazonais e integrada aos movimentos naturais, “as principais divindades eram compreendidas filosoficamente como personificações visionárias dos poderes da natureza”, na cultura patriarcal dos grupos nômades, os deuses principais representam a coletividade da tribo. Se para um adorador matrístico, a deusa encontra-se em qualquer lugar do planeta e até mesmo no interior do mundo estrangeiro, o deus tribal só pode sobreviver dentro do seu próprio espaço comunitário artificialmente delimitado e não se identifica com nada fora desse centro (CAMPBELL, 2002b, p. 277). É o que ocorre com o deus hebraico que mais tarde vai dominar o imaginário cristão ocidental. Trata-se de um deus exclusivista e agressivo com toda divindade externa e de uma religião monoteísta dissociada do elemento natural (BARROS, 2004, p. 68).

A hierarquização da sociedade a partir do emocional patriarcal vai opor, definitivamente, para os séculos futuros, homens e mulheres entre si. Isso vai criar, no seio da sociedade emergente, formas distintas, para homens e mulheres, de construir a personalidade, se posicionar no mundo e conduzir a existência, a partir da experiência infantil deste choque de mundos: “É a maneira em que se vive a infância – e a forma em que se passa da infância à vida adulta – na relação com a vida adulta de cada cultura, que faz a diferença nas infâncias das distintas culturas”, afirma Maturana (2004, p. 45), observando que na cultura matrística a criança, quando passava para a vida adulta, continuava gozando dos prazeres da infância nos braços maternos. O homem nasce no seio da mãe e daí passa ao seio da deusa. Nada interrompe a forma de viver aprendida durante a infância no gozo estético próprio ao emocional feminino. Já o crescimento das crianças, no patriarcado, passa por “duas fases opostas”: na infância ela experimenta o pertencimento à cultura das mães, da “biologia do amor”, que vê o outro como “legítimo outro em coexistência conosco”; mas, quando entra na vida adulta, é atirada num mundo centrado na luta e na apropriação, na competição e na negação do outro, nas “relações de autoridade e subordinação” (MATURANA, 2004, p. 44-45).

Maturana (2004, p. 75-76) compara, num quadro, as redes de conversações matrística e patriarcal, que reproduzo aqui parcialmente, apenas naquelas características que me interessam de imediato nesta pesquisa:

Conversações definidoras da Cultura Patriarcal Pastoril	Conversações definidoras da Cultura Matrística Européia
De apropriação.	De participação.
Nas quais a fertilidade surge como uma noção que valoriza a procriação, num processo contínuo de crescimento.	Nas quais a fertilidade surge como a visão da abundância harmoniosa de todas as coisas vivas, numa rede coerente de processos cíclicos de nascimento e morte.
Nas quais a sexualidade das mulheres se associa à procriação e fica sob o controle do patriarca.	Nas quais a sexualidade das mulheres e dos homens surge como um ato associado à sensualidade e à ternura.
Nas quais a guerra e a competição surgem como modos naturais de convivência, e também como valores e virtudes.	Nas quais surgem a valorização da cooperação e do companheirismo como modos naturais de convivência.
Nas quais o místico é vivido em relação à subordinação a uma autoridade cósmica e transcendental, que requer obediência e submissão.	Nas quais o místico surge como participação consciente na realização e conservação da harmonia de toda a existência, no ciclo contínuo e coerente da vida e da morte.

Nas quais o pensamento é linear e vivido na exigência de submissão à autoridade na negação do diferente.	Nas quais o pensamento é sistêmico e é vivido no convite à reflexão diante do diferente.
--	--

2.2 O bem masculino e o mal feminino

Detalhes do processo de dominação patriarcal podem ser encontrados na leitura da história bíblica da invasão da Palestina pelos hebreus. Maria Nazareth Alvim de Barros (2004, p. 188) observa que, enquanto a religiosidade pré-patriarcal caracterizava-se por um monoteísmo feminino que via na deusa a expressão máxima da vida universal, “o judaísmo foi a primeira religião a excluir o elemento feminino e a valorizar um único Deus masculino”, o que faz da religião judaica o “primeiro grande golpe contra a religião da Mãe”. Grécia e Roma, por sua vez, asseguraram a inferioridade feminina consolidando as leis patriarcais (BARROS, 2004, p. 13) e o mitraísmo, culto secreto dos militares romanos, de índole moral e disciplinar, do qual só participavam os membros masculinos da comunidade, cuidou de eliminar do cristianismo seus elementos femininos. A associação das duas religiões pode ser observada, por exemplo, na instituição do dia 25 de dezembro como data natalícia de Cristo, dia em que, na antiga Roma, a casta masculina comemorava a natividade do deus Mitras (BARROS, 2004, p. 123).

Assim, aos poucos, as formas pré-patriarcais de religiosidade, voltadas para a sacralização da existência cotidiana em todas as dimensões do animal e do humano, cedem terreno aos deuses exclusivistas, legisladores e moralistas do patriarcado. Quando os difusores da nova cultura se arrogam o poder sobre as coisas e as criaturas, começa a negação dos valores da cultura que se lhe opõe, a negação de suas representações e a condenação de suas práticas como o mal absoluto. Então, “os aspectos físicos e até os espirituais do feminino foram declarados demoníacos”, conclui a psicanalista Dulcinéia da Mata Ribeiro Monteiro (1998, p. 50), que resume esse processo de demonização dizendo que “a consciência ocidental se aglutinou com a hipertrofia da dinâmica masculina e da polaridade *yang* e a conseqüente desvalorização do feminino e da polaridade *yin*” (MONTERIRO, 1998, p. 55). Tudo o que é afirmado como poderoso, agressivo, luminoso, urânico, divino e, portanto, bom, advém do homem; em contrapartida, o fraco, submisso, sombrio, infernal, demoníaco e mau define o espírito feminino.

Esta oposição é tomada como manifestação da luta entre o bem e o mal, concepções que, segundo Maturana (2004, p. 80-81), não existiam nas formas de conversações matrísti-

cas: “Na cultura matrística não há bem nem mal, pois nada é algo em si mesmo e cada coisa é o que é nas relações que a constituem”. Por outro lado, a origem pastoril da cultura patriarcal, como vimos, faz aparecer o sentimento da inimizade, a partir da qual “uma ação inadequada é vista como má ou perversa em si mesma, e seu autor deve ser castigado”. Por isso, ao entrar em contato com a cultura matrística, o patriarcado a rejeita como “fonte de perversidade”, enquanto, ao contrário, tudo o que é patriarcal é visto como bom e “fonte de virtude”. O feminino ganha qualidades de “cruel, decepcionante, não-confiável, caprichoso, pouco razoável, pouco inteligente, débil e superficial – enquanto o masculino passa a equivaler ao puro, honesto, confiável, direto, razoável, inteligente, forte e profundo”.

Acompanhando a evolução do patriarcado no ocidente, Maturana (2004, p. 105-106) recusa aceitar a agressão, a guerra, a exclusão e a negação do Outro como formas de viver características da biologia humana. Ao contrário, é o amor que está na base emocional da história humana em seus primórdios, que vai constituir a vida social como modo humano fundamental de existir, expresso na vida em redes de conversações. Se futuramente nossa cultura vai ser caracterizada pelo conflito entre o bem e o mal e pela emoção do ódio ao diferente, isso só acontece graças ao conflito entre as culturas matrística pré-patriarcal e patriarcal pastoril.

Na mitologia e na história dos símbolos e arquétipos, esse conflito vai ser representado pelas oposições entre pares semânticos: “Dia e noite, sol e lua, ordem e desordem, potência e fertilidade, razão e desrazão, permeiam os relatos míticos, exprimindo em linguagem simbólica os pólos opostos dessa união tensional” (OLIVEIRA, 1993, p. 114).

2.3 Os gêneros e os regimes do imaginário

A maior parte dos estágios evolutivos do mito e todos os seus desdobramentos na literatura ocidental ocorrem no interior de um sistema dito patriarcal, isto é, de dominação masculina. É de se acreditar que esta filiação não tenha sido inócua na elaboração de imagens, figuras, temas, motivos ou mitemas para a representação mitológica ou literária.

Vimos, com Maturana, que nossa linguagem é elaborada a partir de uma forma de nossos sujeitos emocionarem o seu estar-no-mundo. Assim, todo imaginário na base de nossas atividades lingüísticas, sejam comportamentais, racionais ou estéticas, é resultado de uma dinâmica relacional entre o sujeito e os objetos do mundo:

As emoções são disposições corporais (estruturais) dinâmicas que especificam, a cada instante, o domínio de ações em que um animal opera nesse instante. [...] Noutros termos, nós, humanos, na qualidade de entes biológicos, estamos constitutivamente dotados de uma corporeidade dinâmica que, ao adotar configurações distintas, dá origem a emoções diferentes como disposições corporais dinâmicas diversas. Estas especificam diferentes domínios de ações, os quais constituem por esse meio o fundamento operacional de tudo o que fazemos, inclusive o que chamamos de comportamentos, pensamentos e discursos racionais (MATURANA e VERDEN-ZÖLLER, 2004, p. 221).

Pressuposto semelhante ao de Maturana rege o pensamento de exploradores do imaginário como Gaston Bachelard e seu discípulo Gilbert Durand. O primeiro compreendia que, na base de todo pensamento e atividade da imaginação, estava uma emoção, que ele traduzia como uma percepção subjetiva da atividade material do corpo na manipulação dos objetos do mundo. Dividindo a matéria nos quatro elementos pré-socráticos do ar, do fogo, da água e da terra, Bachelard concebeu quatro categorias do imaginário, a partir da experiência humana com os elementos pré-configuradores do mundo físico. Gilbert Durand, por sua vez, desvia da matéria o princípio condutor do imaginário e o enraíza numa dinâmica corporal. Em vez de sistematizar o imaginário a partir dos componentes físicos da matéria, ele cria categorias estruturais e arquetípicas resultantes dos movimentos do corpo humano, os verdadeiros motrizes, segundo o autor, para a experiência do sujeito com os objetos do mundo.

Para estudar o imaginário em sua concretude, Durand (2002, p. 41) pretende percorrer o caminho da antropologia, que ele define como o conjunto de *todas* as ciências voltadas para a compreensão da espécie humana. Só assim, defende o autor, pode-se transcender a polêmica que opõe entre si “culturalistas e psicólogos” e, numa atitude menos reducionista, estudar os fenômenos culturais segundo o princípio de que “nada de humano deve ser estranho”. Definindo o “trajeto antropológico” como uma “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”, Durand argumenta que a escolha deste caminho “afastará da nossa pesquisa os problemas de anterioridade ontológica, já que postularemos, de uma vez por todas, que há *gênese recíproca* que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa”. Para ele, o imaginário resulta do “trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo”. Assim, o símbolo será sempre um “produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio”. Se, de um lado, existe a matéria sobre a qual se exerce alguma atividade, não é possível desconsiderar que o movimento é fruto, por outro lado, de um desejo que o impulsiona:

Para Bachelard, os eixos das intenções fundamentais da imaginação são os trajetos dos gestos principais do animal humano em direção ao seu meio natural, prolongado diretamente pelas instituições primitivas tanto tecnológicas como sociais do *homo faber*. Mas esse trajeto é reversível; porque o meio elementar é revelador da atitude adotada diante da dureza, da fluidez ou da queimadura. Poder-se-ia dizer que qualquer gesto chama sua matéria e procura o seu utensílio, e que toda matéria extraída, quer dizer, abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado. A imaginação de um movimento reclama, diz Bachelard, a imaginação de uma matéria (DURAND, 2002, p. 41-42).

Lembrando, por meio de uma afirmação de P. Chauchard, que o ser humano é o animal que nasce incompleto e se desenvolve tão lentamente que a aprendizagem desempenha papel essencial nas configurações cerebrais, Durand (2001, p. 38) lembra que as fases de maturação do simbolismo desdobram-se por várias etapas da vida de um espécime humano:

Se no mundo das vértebras inferiores não há “articulações simbólicas” complexas, há, pelo menos, “ligações simbólicas” inatas e rudimentares que formam a base de um universo imaginário regularizador dos comportamentos vitais da espécie. [...] Se a ligação simbólica ocorre a partir dos dezoito meses, a articulação simbólica somente se manifesta por volta dos quatro ou cinco anos. A formação anatômica do cérebro humano se encerra por volta dos sete anos, e as reações encefalográficas se normalizam aos vinte anos...

Daí, a abordagem antropológica tornar-se o método privilegiado de estudar os fenômenos de simbolização. Ela parte do pressuposto de que o símbolo, obedecendo a uma lei sistêmica, emerge a partir de um “vaivém” entre as “raízes inatas da representação do *sapiens*” e as diferentes “interpelações do meio cósmico e social”, numa relação de complementaridade e influência mútua:

As estruturas verbais primárias representam, de alguma forma, os moldes ocultos que aguardam serem preenchidos pelos símbolos distribuídos pela sociedade, sua história e situação geográfica. Reciprocamente, contudo, para sua formação todo símbolo necessita das estruturas dominantes do comportamento cognitivo inato do *sapiens*. Assim, os níveis “da educação” se sobrepõem na formação do imaginário: em primeiro lugar encontra-se o ambiente geográfico (clima, latitude, localizações continentais, oceânicas, montanhosas etc.), mas desde já regulamentados pelos simbolismos parentais da educação, o nível dos jogos (o lúdico) e das aprendizagens por último. E, finalmente, pelo nível que René Alleau denomina de “sintomático”, ou o grau dos símbolos e alegorias convencionais determinados pela sociedade para a boa comunicação dos seus membros entre si (DURAND, 2001, p. 90-91).

Durand exemplifica com os símbolos da ascensão, para a formação dos quais contribui, de um lado, o movimento corporal que busca elevar a coluna para a posição ereta; de outro, os

objetos cósmicos que remetem às idéias de alto e baixo, como a montanha e o abismo; e finalmente, a experiência sociocultural das “pedagogias da elevação”, com suas visões da queda e dos mundos inferior e superior:

Para sistematizar os símbolos e arquétipos, Durand parte da teoria dos reflexos corporais dominantes, desenvolvida pelo psicólogo russo Vladimir Betcherev, da Escola de Lenigrado, 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”. Trata-se dos “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 verticalidade e a horizontalidade “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 exerce 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 freqüentemente 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 “sepa-

rar”, que define a conduta heróica; 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 semânticidade 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 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.

dade 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 ambigüidade 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 idéia 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 idéias. 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.

A elaboração das constelações de imagens é definida por Durand (2002, p. 52) a partir da combinação dos reflexos dominantes com o ambiente tecnológico humano: “É um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação e as carrega de uma felicidade suficiente para perpetuá-las”. Assim, por meio da equação de Leroi-Gourhan, que determina que uma força unida a uma matéria produz um instrumento, Durand (2002, p. 54-55) igualmente afirma que cada um dos gestos implica uma matéria e suscita uma técnica, um instrumento ou utensílio:

É assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas e os gládios são símbolos freqüentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias de profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobre-determinam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual.

Durand acrescenta – o que muito me interessa aqui – que essa dinâmica do imaginário pode, por outro lado, ser marcado por traços de masculinidade ou feminilidade, conforme os instrumentos e utensílios apareçam relacionados distintamente ao ambiente de homens ou ao de mulheres na sociedade ou conforme o pai ou a mãe, primeiros representantes respectivos, para a criança, do masculino e do feminino, assumam, por sua vez, o *status* de objeto para a experiência da criança:

Pode-se igualmente, neste ambiente tecnológico imediato, reintegrar o que Piaget chama os “esquemas afetivos” e que não são mais que as relações, caras aos psicanalistas, do indivíduo e seu meio humano primordial. É, com efeito, como uma espécie de instrumento que o pai e a mãe aparecem no universo infantil, não só instrumentos com uma tonalidade afetiva própria segundo a sua função psicofisiológica, mas instrumentos rodeados eles próprios de um cortejo de utensílios secundários: em todas as culturas a criança passa naturalmente do seio materno para os diversos recipientes que, quando do desmame, servem de substitutos do seio. Do mesmo modo, se por um lado o pai aparece na maior parte dos casos como obstáculo possuidor do instrumento alimentador que é a mãe, também é venerado ao mesmo tempo como uma manifestação enviada da força de que as armas, os instrumentos de caça e de pesca são os atributos. Parece-nos assim econômico integrar as motivações do meio familiar nas motivações tecnológicas (DURAND, 2002, p. 55).

Repare-se que as duas atitudes opostas provocadas no sujeito pela matéria, a de integração adaptativa e a de recusa e segregação, propostas acima a partir da visão bachelardiana de constituição do imaginário, remetem respectivamente a uma forma matrística e outra patriar-

cal de se relacionar com o Outro. Isso porque, segundo Durand (2002, p. 56), “o levantar-se, a posição postural será na maior parte dos casos acompanhada de um simbolismo do pai com todas as implicações, tanto edipianas como adlerianas, que pode comportar, enquanto a mulher e a mãe se verão anexar pelo simbolismo digestivo com suas implicações hedonísticas”. Um imaginário surgido da representação paterna conduzirá, pois, a todos aqueles arquétipos do combate, da separação entre sujeito e objeto, da negação do Outro e da concepção entre bem e mal; por outro lado, a experiência do mundo materno vai fazer constelar imagens inspiradas na cooperação, na fusão harmônica dos seres, na integração e na aceitação pacífica da morte como condição da vida renascida, percepção adquirida no reflexo da nutrição, que destrói o objeto para fazê-lo renascer como energia vital no organismo que o absorveu.

Recordemos 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).

Vemos, portanto, que o próprio Durand associa uma cultura matrilinear aos arquétipos e símbolos da noturnidade, enquanto ao patriarcado, ou, antes, ao ambiente definido como masculino, se ligariam preferencialmente as imagens que o autor denomina “diurnas”.

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”.

Não podemos esquecer aqui o emocional patriarcal, sugerido por Maturana, marcado pela grande mudança da infância à vida adulta, pela separação dos mundos e dos indivíduos no abandono da “biologia do amor”. As exigências dessa separação, se por um lado colorem o mundo infantil e materno com uma aura de idade de ouro perdida, por outro lado vão conferir à mãe e ao feminino um valor negativo, de mal e desgraça, de imanência física e animal contra a qual o sujeito que quer se integrar ao sistema cultural deve lutar para libertar-se. Esse mundo de factividade e destino biológico aparece, segundo Durand (2002, p. 89), nos símbolos teriomórficos do Regime Diurno: “Terror diante da mudança da morte devoradora, é assim que nos aparecem os dois primeiros temas negativos inspirados pelo simbolismo animal”, por isso, é “na goela animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terrificantes da animalidade”. Destes símbolos, Durand (2002, p. 85) defende que “o lobo é o animal feroz por excelência”, o que parece confirmar as teses de Maturana sobre ele ter sido a primeira figuração do inimigo na história do patriarcado ocidental.

Como vimos, podemos remeter os dois regimes do imaginário propostos por Durand a uma experiência matrística ou feminina e a uma visão de mundo patriarcal ou masculina e associá-los, como faz o próprio autor em momentos de sua argumentação, ora ao universo da percepção do sujeito marcado masculinamente, ora a esse mesmo universo caracterizado pela experiência de uma feminilidade que, na cultura patriarcal, será sempre entendida como oposição e, portanto, como o mal em si. Essas nódoas fixadas pela experiência dos gêneros em nossa cultura prolongam-se, certamente, nas narrativas míticas ou literárias produzidas no ocidente e vão, portanto, de alguma forma “sexuar” os modos de narrar na cultura patriarcal.

2.4 O patriarcado e o cânone da narrativa

O crítico literário inglês Robert Graves (2003, p. 12) defende que a linguagem européia desenvolvida pelo mito poético na Antiguidade, e que permanece como “linguagem da verdadeira poesia”, caracterizava-se por ser “uma linguagem mágica vinculada a cerimônias religiosas populares em honra à deusa-lua ou Musa” e datavam, algumas delas, do Neolítico. No entanto, Graves observa que essa linguagem “foi adulterada na tardia era minóica, quando invasores da Ásia Central começaram a substituir as instituições matrilineares pelas patrilineares e a remodelar ou a refutar os mitos a fim de justificar as modificações sociais”. Riane Eisler (1989, p. 113), por sua vez, nota que a espada foi o grande instrumento da revolução cultural que instituiu o patriarcado, mas admite que “havia outro, que a longo prazo tornou-se mais poderoso: o instrumento do escriba e do estudioso – a pena ou estilete para marcar as tábuas com palavras”. A autora observa que o mundo antigo recontou a história e remodelou as idéias quando inventou a escrita. Citando a antropóloga Ruby Rohrlich-Leavitt, Eisler (1989, p. 131) defende que quando as formas da deusa foram substituídas por deuses masculinos, igualmente foram reservados a indivíduos masculinos os empregos nos templos e palácios dedicados à sagrada função da escrita; a partir daí, a história ganhou cores de uma visão androcêntrica através de uma escrita masculinizada.

A evolução do relato mítico e da escrita narrativa no ocidente deu-se no interior do patriarcado, em cuja tradição, conforme lembra Oliveira, “a literatura foi domínio reservado do mundo cultural masculino”. Lembremos, como informou Maturana, que o patriarcado, no encontro com a cultura matrística, não poderia aceitá-la pacificamente, pois isso significaria a perda de sua própria identidade cultural:

A criação artística e literária, enquanto elã de comunicação com o público – gesto, palavra ou imagem endereçados a todos, anônimos, desconhecidos –, enquanto voz voltada para o mundo, não poderia, por isso, ser voz feminina. A não ser como transgressão da regra fundadora que, separando o Masculino e o Feminino, atribui a uns e outros estilos, modos de expressão que lhes são próprios e não apropriáveis pelo outro sexo (OLIVEIRA, 1993, p. 114).

Dos tempos pré-patriarcais, portanto, Beauvoir (1970, p. 90) informa com pesar: “Essas épocas remotas não nos legaram nenhuma literatura”. As primeiras obras do ocidente, aquelas sobre as quais se fundou uma história literária baseada na perseguição dos grandes modelos, é eminentemente de origem patriarcal e prolonga, artisticamente, as redes de conversações instituídas pelo emocional masculino:

Naquela que foi chamada por alguns de “A Era Heróica”, aqueles séculos de invasões bárbaras e destruição das cidades que encontramos celebradas na *Ilíada* indo-européia e no *Mahabharata*, assim como ao longo de todo o Antigo Testamento, foram trazidas ao palco da história duas espécies de povos nômades, pastoreadores e guerreiros, portanto sistemas sociologicamente orientados, [...] onde o que mais interessava não era a harmonia com o universo em seu mistério, mas o agigantamento e a justificação de alguma tribo ou culto histórico local (CAMPBELL, 2002b, p. 173).

São informações como esta que levam, por exemplo, o escritor italiano Italo Calvino a afirmar que toda literatura no ocidente já é maculada por uma visão de poder e apropriação:

Quando a escrita e os livros nascem, a humanidade já está dividida em um mundo civilizado – esta parte da humanidade que passou primeiro para o neolítico – e um mundo dito selvagem, que ficou no paleolítico e no qual os neolíticos não sabem reconhecer os seus ancestrais. Neste mundo civilizado, crê-se que sempre foi como é atualmente; que sempre houve, por exemplo, senhores e escravos. A literatura escrita já nasce com o peso de um dever de consagração, de confirmação da ordem estabelecida (CALVINO, 1977, p. 80-81).

E são, por sua vez, as afirmações de autores como ele e os outros que trago para esta discussão – e estão acima referidos – que me levam a também afirmar que os mitos do patriarcado, e conseqüentemente seus prolongamentos na narrativa ocidental, congregam esquemas, arquétipos e imagens preferencialmente do Regime Diurno proposto por Durand.

Por isso, a partir de agora, procurarei combinar as estruturas propostas por Durand para o imaginário com as observações de Maturana e outros autores sobre o patriarcado, perseguidas até aqui, para apontar aspectos gerais numa narrativa de matriz patriarcal. A partir dela pretendo, no item seguinte, identificar os traços que definiriam as formas da alteridade para este modelo narrativo e que deverão servir para uma análise do *Maíra*, de Darcy Ribeiro, na minha opinião um dos grandes romances do século XX que tematizam o Outro e, portanto, manifestam o que poderíamos chamar de uma literatura da matrilinearidade.

2.4.1 O trajeto masculino do herói

Erich Neumann (2003, p. 74-75), ao analisar o trajeto do herói mítico e literário, lembra, como Campbell, que o conflito entre as culturas matrística e patriarcal, como etapa da conquista do arquétipo feminino, é representado epicamente nos mitos e epopéias “e personalizado como história familiar nos mitos dos heróis gregos”. O confronto é o ponto de consolidação do emocional pastoril, que vai associar à agressividade e ao movimento do nômade patriarcal as qualidades da vontade poderosa e dominadora, da decisão e da atividade, “opostas ao

condicionamento e impulsividade de um estado pré-consciente e ainda sem ego” (NEUMANN, 2003, p. 101). Ao sujeito masculino será atribuído o poder da conquista e da vitória sobre uma pré-consciência que o integrava na totalidade sistêmica do universo e não distinguia o humano como sujeito autoconsciente e dominador da natureza circundante, pois foi a experiência patriarcal com o pastoreio que, como vimos, fez surgir a emoção que vai propor, como imperativo de sobrevivência, a necessidade da apropriação e da vitória sobre o outro. As batalhas e guerras, com seu desejo de vitórias e conquistas para a expansão da comunidade patriarcal, surgem então como tema precípua da cultura patriarcal (NEUMANN, 2003, p. 144).

Numa cultura que privilegia as ações masculinas, o herói que conquista “talismãs” para seu mundo, seja vencendo provas de luta, seja roubando os “objetos mágicos”, é eminentemente um homem. É pela agressividade masculina e seu desejo de apropriar que a cultura pastoril e patriarcal deve sua sobrevivência e sua identidade. Dentre os bens conquistados pela cultura pastoril, talvez o de maior valor seja o próprio sujeito feminino, a conquista de uma vontade opositora, de uma mulher que vai elevar o sujeito masculino à posição suprema de senhor de todos os seres humanos. Daí provavelmente o tema privilegiado da conquista feminina na literatura do ocidente. Até mesmo nas comunidades matrísticas, ligar-se a uma mulher constitui relação privilegiada para um homem, dada a relação do feminino com a divindade. Combinada à emoção patriarcal da apropriação, a concepção divina da mulher leva à percepção da conquista do sujeito feminino como conduto para o poder sobre as culturas e os três mundos, natural, cultural e sobrenatural. “Mesmo quando o homem ignora o papel que desempenha na procriação”, nota Beauvoir (1970, p. 94), “o casamento tem para ele grande importância. É com o casamento que conquista a dignidade de adulto e recebe em partilha uma parcela do mundo; pela mãe, ele acha-se ligado ao clã, aos antepassados e a tudo o que constitui sua própria substância.”

Por outro lado, Beauvoir (1970, p. 82) defende que, nos comboios nômades, era do homem o papel “mais perigoso e o que exigia mais vigor” e provavelmente era ele que possuía maior força física. Numa etapa da história humana em que os obstáculos naturais eram mais opressores e presentes e, em contrapartida, as ferramentas e as armas ainda eram rudimentares, a disposição e a força masculina certamente assumiram contornos bastante louváveis nessas comunidades. As mulheres, por sua vez, viam reduzida sua capacidade de trabalho pelas injunções da gravidez, do parto e da menstruação e precisavam, por outro lado, ser defendidas como receptáculos e mantenedoras da prole do grupo. É assim que o sujeito masculino será visto como aquele que arrisca a própria vida “para aumentar o prestígio da horda e do clã a

que pertence” (1970, p. 84), o modelo do herói mítico e narrativo que vai protagonizar os relatos da literatura ocidental, surgida no seio da cultura patriarcal que se tornará hegemônica.

Se não dispomos hoje de narrativas escritas produzidas pelas sociedades matrísticas, temos ao menos, para comparar com as expressões estéticas do patriarcado, as artes plásticas. Sobre elas, Eisler (1989, p. 45-49) afirma que, “em agudo contraste com a arte posterior, um tema notável por sua ausência na arte neolítica é o das imagens idealizando o poder armado, a crueldade e a força baseada na violência”. Falta a essa arte as imagens, comuns ao patriarcado, das cenas de batalhas e dos “guerreiros nobres”, como também não existem nela “sinais de ‘conquistadores heróicos’ arrastando cativos em correntes ou outros indícios de escravidão”. As manifestações físicas da religiosidade são outro indício, para Eisler, de que a reverência do poder, da agressividade, da competição e do combate não constitui os traços privilegiados da ética e da mística matrilinear. Esta cultura, representada na Europa especialmente pela arte cretense, não idealiza a guerra, mas prima pelos símbolos associados à natureza, demonstrando um respeito pela harmonia e pelo mistério da vida.

Ao contrário, “na essência do sistema dos invasores, havia a importância do poder que toma a vida, ao invés de dá-la”, movimento que é simbolizado pela espada “masculina”, que, segundo “os entalhes rupestres kurgos primitivos, esses invasores indo-europeus literalmente cultuavam” (1989, p. 80). Os homens fisicamente mais fortes e violentos, por seu “valor técnico na conquista e pilhagem”, começaram a ser “altamente honrados e recompensados”, e os transportes dos mais bravos, que se tornavam líderes políticos das hordas, eram fabricadas em metais nobres, como a prata e o ouro (1989, p. 129). Começam então a associar-se ao universo masculino os símbolos e arquétipos que vão compor as constelações durandianas do Regime Diurno do imaginário, definidos pela estrutura heróica e, como vimos, agrupados no arquétipo da luz celestial e nos esquemas da ascensão e do combate, este último denominado por Durand de esquema “diarético”.

Os símbolos ascensionais representam a vontade da conquista sobre o elemento natural, o esforço do espírito para elevar-se sobre a animalidade e a temporalidade que destrói a existência física. “Poder-se-ia dizer que neste estágio há conquista de uma segurança metafísica e olímpica”, conclui Durand (2002, p. 145). Os símbolos da imanência que precisam ser vencidos são, por outro lado, concebidos como formas do feminino: “É a feminilidade terrível, a libido destruidora [...] que é aqui exorcizada pela reconquista dos símbolos da virilidade. O pensamento toma um estilo heróico e viril desde o ato guerreiro ou o feito cinegético” (DURAND, 2002, p. 144). Alguns dos símbolos, apontados pelo autor, que constelam em torno deste esquema, por sua referência à conquista do alto e da vida espiritual, são a escada, a montanha, a asa, a águia, a flecha – que Durand define como a “arma transcendente por exce-

lência” (DURAND, 2002, p. 159), uma vez que se associa tanto ao esquema da ascensão quanto ao do combate —, o cetro do soberano, o céu, a cabeça e seu análogo simétrico, a cauda. Pela conquista do alto e do mundo espiritual, chega-se ao arquétipo da luz uraniana e de seus símbolos privilegiados: o sol, o ouro, a coroa, o olho e a palavra, dentre outros, que remetem, todos, à visão da conquista racional do mundo, da vitória da luz do espírito sobre as trevas da matéria.

Finalmente, como a conquista se realiza por um esforço de movimento agressivo da vontade contra o Outro aniquilador, completam a estrutura heróica do Regime Diurno os símbolos diairéticos ou de combate: “Esquemas e arquétipos de transcendência exigem um procedimento dialético: a intenção profunda que os guia é intenção polêmica que os põe em confronto com os seus contrários. A ascensão é imaginada *contra* a queda e a luz *contra* as trevas” (DURAND, 2002, p. 158, grifos do autor). Para melhor explicar o esquema diairético, Durand recorre ao “complexo de Atlas” proposto por Bachelard, segundo o qual um esforço rumo à verticalização é acompanhado de um “sentimento de contemplação monárquico” que inferioriza as forças contrárias “para melhor exaltar o gigantesco” e as ambições dos ideais de ascensão:

O dinamismo de tais imagens prova facilmente um belicoso dogmatismo de representação. A luz tem tendência para se tornar raio ou gládio e a ascensão para espezinhar um adversário vencido. Já se começa a desenhar em filigrana, sob os símbolos ascensionais ou espetaculares, a figura heróica do lutador erigido contra as trevas ou contra o abismo (DURAND, 2002, p. 159).

Nesta luta heróica que parece ter sido a origem dos mitos ocidentais da vitória do cavaleiro sobre os monstros femininos e ctônicos, aparece como protagonista o herói solar, “guerreiro violento” que servirá de modelo à narrativa épica e posteriormente aos seus desdobramentos nas novelas de cavalaria e nos romances que as seguem. A este modelo arquetípico do Regime Diurno, Durand (2002, p. 161) vai opor um “herói lunar”, que, associado ao astro feminino e não mais ao sol urânico e diurno, mostrará um comportamento “resignado”. O símbolo mais evidente do esquema diairético é a arma de combate, figuração ao mesmo tempo de poder e pureza, já que “o combate se cerca mitologicamente de um caráter espiritual, ou mesmo intelectual”. Ao lado dela aparecem o cinto e o nó, o ar, o fogo e a água límpida, os dois últimos como imagens da espiritualização e de uma “metafísica do puro” (DURAND, 2002, p. 178).

O esquema diairético é, pois, uma espécie de coroação lógica do esquema ascensional e do arquétipo da luz celestial. Durand (2002, p. 179-180) argumenta que, se nosso reflexo postural conduz o corpo à posição ereta é “para termos a faculdade de melhor separar, de melhor

discernir e de ter as mãos livres para as manipulações diairéticas e analíticas”. Assim, o esquema diairético é uma consequência natural dos outros dois grupos de imagens do Regime Diurno. Por outro lado, trata-se de um regime “essencialmente polêmico”, já que se erige sobre a marca da antítese, os símbolos da virilidade como oposição a outros grupos de imagens – o céu contra a queda, a luz contra a treva e a transcendência contra a imanência, em que o segundo termo de cada par é associado ao elemento feminino, “a verticalidade definitiva e masculina contradizendo e dominando a negra e temporal feminilidade”. Trata-se da cosmovisão patriarcal, que, como observou Maturana, concebe o mundo dividido em amigo ou inimigo, bom ou mau. Citando Minkowski, Durand (2002, p. 188) conclui que

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 traça um quadro completo dessas antíteses esquizomorfos, nas quais o pensamento se opõe ao sentimento, a análise à penetração intuitiva, as provas à impressão, a base ao cimo, o cérebro ao instinto, o plano à vida, o objeto ao acontecimento e, enfim, o espaço ao tempo.

Vemos, portanto, que todo o imaginário vinculado à jornada do herói que deu origem à narrativa ocidental marca o protagonista com os traços masculinos da transcendência e da vitória sobre o inimigo, concebido este com os atributos do elemento feminino. São todos expressão de uma mesma simbólica diurna: Ulisses enfrentando o mar informe e nefasto, Artur ou Carlos Magno e seus cavaleiros lutando contra bruxos, dragões ou muçulmanos ou Robinson Crusoe organizando uma natureza caótica e pelejando contra as injunções da brutalidade marítima e terrestre – todos representam um ideal de vitória sobre o Outro, maligno e caótico, inimigo e causador da morte que aniquila o sujeito nascido da consciência patriarcal.

2.4.2 A moral da ação e do trabalho

A valorização do esforço heróico contra a imanência da matéria desorganizada conduz a uma moral da ação e a uma idealização do trabalho, que, como já informou Maturana, são valores trazidos à história humana pelas vivências do patriarcado. Recordemos, com Maturana, que o mundo da cultura ocidental divide-se, depois do confronto da comunidade pastoril com a agrícola, em duas esferas, uma matrística e infantil e outra patriarcal e adulta. Jung (2000, p. 109) afirma que a primeira representante do arquétipo feminino é a mãe pessoal, “porque a criança vive inicialmente num estado de participação exclusiva, isto é, numa identificação inconsciente com ela”. Não se trata apenas de vê-la como “a condição prévia física”,

mas ela também constitui a condição psíquica da criança. Quando a autoconsciência desperta, “a participação é progressivamente desfeita, e a consciência começa sua própria condição prévia, entrando em oposição ao inconsciente. A partir disto o eu começa a diferenciar-se da mãe e sua particularidade pessoal vai-se tornando cada vez mais distinta”.

Quero acrescentar às afirmações de Jung e Maturana a observação de Campbell (1990, p. 147) de que a passagem de uma esfera a outra, da experiência matrilinear à cultura adulta patriarcal, realiza-se a partir de diferentes emoções para o menino e para a menina. Para esta, a passagem se dá de maneira mais ou menos natural, por duas razões: a primeira é que a menina torna-se adulta por um imperativo da natureza, a primeira menstruação; em segundo lugar, quando precisa individuar sua conduta, toma por modelo a feminilidade representada pela mãe e não precisa, portanto, abandonar o paradigma com o qual conviveu durante toda a infância. Para o menino, porém, de um lado, individuar-se significa substituir voluntariamente o modelo materno pelo paterno, de outro, tornar-se adulto só ocorre por uma *intenção*, e não por um evento natural, que no sujeito masculino, praticamente inexistente. Tornar-se homem adulto, pois, significa esforçar-se por se separar da mãe para encontrar energia em si mesmo e seguir.

Assim, a esfera do pai é o mundo da ação adulta. Por isso, Campbell (1990, p. 137) afirma que a “busca do pai é uma aventura heróica superior, para os jovens”. Trata-se da aventura “de procurar o seu próprio horizonte, a sua própria natureza, a sua própria fonte”. O pai é a “mãe” de um “segundo nascimento” (CAMPBELL, 2002a, p. 154) e é nisso que Campbell (2002a, p. 134) vê o significado dos ritos de iniciação masculinos, nos quais “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”. Tais rituais de passagem são sempre marcados por inúmeras provas em que o iniciado precisa provar sua força de vontade e seu poder de ação e de vitória sobre a morte. Para Meletínski (1987, p. 309), os motivos mitológicos que caracterizam a experiência dos ritos de iniciação serão empregados no conto maravilhoso e marcarão “etapas no caminho do herói”, tornando-se “símbolos do próprio heroísmo”.

Com o patriarcado e a supremacia masculina, eleva-se, portanto, o reino do *homo faber*, como defende Beauvoir (1970, p. 95-96): “Foi a passagem da pedra ao bronze que lhe permitiu realizar, com seu trabalho, a conquista do solo e de si próprio.” Enquanto o agricultor matristico “está sujeito aos acasos da terra, das germinações, das estações, é passivo, conjura e espera”, o operário ocupado na fabricação de armas “molda a ferramenta de acordo com seu objetivo, impõe-lhe com as mãos a forma de seu projeto” e vence a “Natureza inerte”, afirmando-se “como vontade soberana”. Sua vitória se deve a uma ação, não a uma espera, por isso o imperativo, na cultura patriarcal, é modificar o mundo pela ação.

Neumann (2003, p. 102) nota que a atividade esforçada do ego consciente sobre a matéria inconsciente constitui um “incremento da masculinidade” e substitui “a atuação dos impulsos inconscientes pela ação consciente”. A partir da experiência do *homo faber*, “o ego paulatinamente se desenvolve como agente” e o “estado de submissão ao conhecimento revelado se torna a luz do conhecimento consciente”. Por isso o mito se organiza como relato e tem na ação o seu móvel principal. Não existe narrativa sem ação, mas isso talvez seja um imperativo do emocionar patriarcal. O agente da narrativa, por sua vez, será um representante modelar, pois somente os “grandes indivíduos” são “portadores-representantes da consciência do grupo. Eles são os precursores institucionais e os líderes que o grupo segue” (NEUMANN, 2003, p. 102).

2.4.3 Fábula como expressão da vida e da ordem

O mito e a narrativa relatam a instituição de um cosmo e uma ordem se opondo a um espaço caótico e desorganizado. Assim, toda narrativa será o percurso, num tempo e num espaço, de uma ação heróica em combate contra forças de destruição, o que equivale a dizer que toda fábula reproduz um desejo de cosmicizar o caos, que Neumann resume dizendo:

A luta contra esse medo, contra o perigo de ser engolido de novo pelo caos inicial, de ser dominado pela regressão, anula a emancipação, representada nas várias versões da luta com o dragão; e só essa luta completa a autonomia do ego e da consciência. Nessa luta, o filho dos Pais Primordiais deve provar ser um herói, devendo o ego transformar-se de algo criado e impotente em algo criador e potente. O herói, com a sua vitória sobre o dragão, é um novo começo, é o início da criação, que acontece através do homem e é chamada cultura, ao contrário da criação da natureza, que precede a existência humana, sobre cujo início ela lança uma poderosa sombra (NEUMANN, 2003, p. 101).

No patriarcado, esse relato atribui ao agente da ordem os valores positivos da virilidade, enquanto o elemento feminino caracteriza as forças do inimigo destruidor e caotizante. As culturas pastoris atribuem a evolução de suas comunidades ao sujeito masculino, na figura de um deus guerreiro ou caçador, responsável pela confecção das primeiras ferramentas necessárias para a fundação da cultura, em geral armas para abater a presa ou defender o grupo de agressores.

A cultura nômade pastoril é conquistadora e expansionista. Provavelmente muito dos bens que seus membros obtiveram e que foram necessários ou até fundamentais para um avanço cultural nos hábitos da comunidade pode ter sido adquirido pela apropriação de culturas

exógenas, daí os mitos soberanos do patriarcado se referirem a heróis que conquistam seus talismãs pela luta, pelo roubo ou pelo engano. Como os “novos senhores” adotaram “tecnologias, valores e modos de vida mais avançados das populações conquistadas”, boa parte da cultura matrística deve ter sido incorporada às culturas patriarcais por apropriação, pilhagem ou comércio no contato das hordas nômades com grupos estranhos. Assim pelo menos ficou registrado nos mitos dos heróis conquistadores e assim foi definida a matriz da fábula mítica e literária ocidental, cujos protagonistas são combatentes e instituidores da ordem e da vida a partir do exercício de uma vontade, da vitória sobre um inimigo e da conquista de um bem necessário à sobrevivência e à harmonia do grupo ou, no caso do romance burguês individualista, do bem-estar do próprio sujeito litigante.

2.4.4 O espaço conquistado pela ordem

Cosmicizar o caos ou estabelecer uma ordem através de uma ação pressupõe um movimento, que envolve, por sua vez, os fatores do tempo e do espaço. Como nota Meletínski (2002, p. 124), “a temática da criação está ligada a uma dinâmica no tempo”, na qual “destaca-se o motivo do movimento no espaço e o entrecruzamento de diferentes zonas e mundos”.

Bachelard, n’*A poética do espaço*, fala de uma oposição entre um espaço da intimidade, onde vivemos felizes, e que é representado pela casa, e de outro, hostil, misterioso e periférico, o espaço da floresta para o caçador ou do mar inóspito para o marinheiro. Entretanto, existe ainda um terceiro espaço, localizado no desejo e no devaneio, que Bachelard (1988, p. 149) define com uma antimetábole: “Quem tem um palácio sonha com uma choupana, quem tem uma choupana sonha com um palácio”. Este último é um espaço utópico, surgido na confluência dos outros dois: o espaço conhecido, da segurança; e o desconhecido, onde se enfrentam os inimigos, se sofre e luta.

Para compreender culturalmente esta estratificação do espaço, recorro à exploração que Eliade (2001, p. 25-33) faz da geografia religiosa em seu *O sagrado e o profano*, onde o autor mostra que não existe espaço homogêneo para uma cultura, que sempre separa um espaço sagrado, “forte” e “significativo”, em oposição a “espaços não-sagrados”, inconsistentes e “amorfos”, toda “a extensão informe, que o cerca”. Esta ruptura no espaço “funda ontologicamente o mundo” da cultura num eixo central, onde vive o homem para quem este lugar se torna o “Centro do Mundo”, o “cosmo”, primeira localização de um espaço tópico, isto é, conhecido. Tudo o que é excluído e pertence à periferia deste centro é espaço profano e hostil à cultura, é o espaço do caos indomado. “Sedento do ser”, este homem religioso tem horror do

caos que circunda o mundo da cultura e ameaça submergi-la e retirar-lhe o sentimento totalizante da identidade e da unidade. Assim, o espaço desconhecido na periferia da cultura, “espaço não-cosmizado porque não consagrado”, geografia do amorfo onde o membro da comunidade não consegue se orientar, é o espaço do “não-ser absoluto”, da aniquilação e da morte, cujos habitantes são demonizados, por constituírem o inimigo da cultura central (ELIADE, 2001, p. 60).

Assim, se tomarmos a hierarquia espacial definida por Bachelard e Eliade, vemos reproduzido, na gramática espacial do mito e da narrativa, o eixo opositor da ordem e do caos, nas funções respectivas de um espaço cosmicizado e um espaço caótico. Enquanto o primeiro constitui o espaço de intimidade do herói, seu lugar seguro e conhecido, sede da harmonia e bem-estar do protagonista, o outro é o ambiente conflituoso instituído pela ação de forças antagonistas e que geram a ação narrativa, cujo movimento intenta restituir a ordem prejudicada. O espaço utópico, por sua vez, existe sempre como valor teleológico, desejo que impulsiona o movimento do herói, causador da fábula e do enredo, e às vezes passa a existir como instância espacial localizada ao final da narrativa, se couber ao herói a vitória sobre as forças do caos e a conquista do bem desejado.

Por outro lado, se entendida à luz da tese de Maturana e dos outros autores tematizadores do conflito das culturas matrística e patriarcal, veremos que uma hierarquização do espaço num relato de conquista como o que caracteriza os mitos e narrativas ocidentais cabe melhor numa rede de conversações própria à cultura pastoril do que à cultura agrícola das sociedades matrísticas. As primeiras narrativas heróicas são trazidas ao seio da comunidade por viajantes que enfrentaram mundos novos e relataram aos seus ouvintes as maravilhas experimentadas fora do espaço central e sedentário do grupo estável. Trata-se, por outro lado, de experiências melhor imaginadas na rotina do sujeito masculino, cuja convivência com o alheio e o estranho é mais freqüente do que no universo feminino. Como observa Neumann (2003, p. 112):

O grupo masculino, dado a perambular, caçar e guerrear, mesmo quando permanece domiciliado num núcleo matriarcal familiar, é um grupo nômade de caçadores, bem antes dos criadores nômades de gado, que surgiram com a domesticação dos animais.

O sistema matriarcal de exogamia dificulta a formação de grupos masculinos, porque os homens são obrigados a casar fora da sua tribo e, por isso, se dispersam, tendo de viver matrilocalmente, como estranhos na tribo da esposa. O homem é um estrangeiro no clã em que se casou; mas, como membro do seu próprio clã, encontra-se alienado do seu local de residência. Isto é, quando, como era originalmente o caso, vive matrilocalmente, no local da residência de sua esposa, é um estranho tolerado; mas, em seu local nativo de residência, onde os seus direitos ainda valem, ele só vive ocasionalmente.

O primeiro narrador foi provavelmente o caçador e depois o pastor condutor de rebanhos, e as primeiras narrativas constituíam relatos que mapeavam o espaço percorrido pelo sujeito no mundo hostil e profano além das fronteiras de sua cultura. A partir do conflito das hordas nômades com outros grupos, dentre eles os de sociedades matrilineares, este percurso passa a ser conduzido por uma vontade de conquista e apropriação do espaço exterior, para convertê-lo em espaço interior:

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 simbolicamente em Cosmos mediante uma repetição ritual da cosmogonia. [...] “Situar-se” num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao “criá-lo”. Ora, esse “Universo” é sempre a réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses (ELIADE, 2001, p. 36).

Desse modo, se no nível da fábula, a narrativa ocidental se caracteriza por uma ação masculina instauradora da ordem, no nível da ambientação espacial, repete-se o imaginário viril de saída de um espaço fixo e organizado para a conquista de um espaço hostil e caótico, num impulso expansionista e de apropriação. Se todo enredo funda-se sobre a ação, toda ação é sempre caracterizada por uma mudança, e toda mudança reconfigura uma situação espacial.

2.4.5 O tempo linear e direcionado

Durand (2002, p. 188) afirma que “todo o sentido do *Regime Diurno* do imaginário é pensamento ‘contra’ as trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal”. A linguagem matrística concebe o tempo como um movimento cíclico, onde vida e morte se sucedem infinitamente na manutenção da harmonia cósmica. A imanência do tempo absoluto só pode ser vencida por uma vontade que expulse a morte do cenário e institua um tempo linear e evolutivo, da escravidão animal às injunções da natureza eterna até uma esfera olímpica de espiritualidade, cujo sentido final seja uma superação histórica do tempo sem direção:

A experiência de “ser diferente”, que é o fato primário da consciência do ego e ocorre sob a luz crescente da alvorada da discriminação, divide o mundo nos opostos de sujeito e objeto; a orientação no tempo e no espaço sucede a existência vaga do homem na difusa névoa da pré-história, constituindo os primeiros momentos da sua história (NEUMANN, 2003, p. 91).

A experiência masculina do movimento cria, portanto, uma emoção diferente do tempo, uma concepção linear, com um princípio, um meio e um fim, que depois é organizado na estrutura narrativa unidirecional. Beauvoir (1970, p. 83) observa que as atividades da mulher, ao contrário, sugerem um tempo estável: “Os trabalhos domésticos a que está votada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência; reproduzem-se dia após dia sob uma forma idêntica que se perpetua quase sem modificação através dos séculos: não produzem nada de novo”. Essa divisão de tarefas masculinas e femininas ocorre mesmo nas sociedades agrícolas. Darcy Ribeiro ([1981], p. 76), na sua obra mais comentada, *O processo civilizatório*, mostra que a Revolução Agrícola atribuiu às mulheres as tarefas de semeadura, colheita e preparo dos alimentos cultivados, enquanto aos homens couberam trabalhos fisicamente mais exigentes, como a derrubada dos bosques e o preparo do terreno para o cultivo. São, contudo, as masculinas, todas tarefas episódicas, com começo, meio e fim, “porque concentradas no tempo”, enquanto às mulheres reservam-se “tarefas cotidianas que, como a manutenção da casa, o preparo da comida, a coleta, o cuidado das crianças, exigem um esforço continuado e sem interrupções para repouso”.

No caso da cultura matrística, predomina o sentimento feminino de um tempo cíclico, uma vez que as tarefas principais dessa economia concentram-se nos trabalhos contínuos. As sociedades pastoris, ao contrário, são mantidas pelas atividades masculinas da caça e da condução de rebanhos, do deslocamento e do combate, atividades que têm um início e um fim bem determinados, lineares como será o tempo instituído por suas redes de conversações.

É o deus masculino que inicia o tempo histórico e linear. A visão jucaica e a cristã que a seguiu atuam num plano religioso histórico, com um princípio e um fim, uma queda e uma salvação históricas, cuja noção de eternidade evade-se da imanência no mundo terrestre para localizar-se, paradoxalmente, na história, seja num momento anterior à conquista humana do planeta, seja num apocalipse final, na parúsia de Cristo ou na Jerusalém celeste. Atribuindo a noção de tempo cíclico às formas da Antiguidade, Maria Nazareth Alvim de Barros (2004, p. 175) confere principalmente ao Cristianismo, a “religião do filho”, a ruptura da circularidade temporal: “A crença de que Cristo viveu, sofreu e morreu por nós uma única vez instituiu um tempo linear, marcado por um começo, um meio e um fim”. Por isso Neumann afirma que a “Mãe” é eterna num sentido bem diferente da eternidade do “Pai”.

Portanto, outra característica da narrativa tradicional no ocidente – a instituição de um tempo para a execução de uma ação e o desenrolar de uma trama, num trajeto marcado pela linearidade e pela unidade fabular de um começo, meio e fim – relaciona-se também com uma linguagem bastante característica da cosmovisão patriarcal.

2.4.6 A voz do “logos” condutor

Erich Neumann (2003) atribui à evolução do patriarcado a instituição de um tipo de consciência das coisas que vai resultar numa visão racionalista do mundo. Para o autor, esta seria a origem da cultura em oposição à natureza e da civilização em contraste com a selvageria. Expurgando a teoria do autor de uma possível ideologia patriarcal, que coloca o sujeito masculino no princípio da cultura, podemos talvez compreender melhor o que se chama “racionalismo” e separá-lo daquilo que Maturana (2004, p. 90-91) chamou de “pensamento filosófico e científico”, e cuja origem atribuiu a uma nostalgia do convívio harmônico verificado nas sociedades matrísticas. Se é verdade que o pensamento filosófico e científico nasce da necessidade de se estabelecer fundamentos para o debate democrático, com o objetivo de pôr um fim na barbárie provocada justamente pelos combates contínuos entre subjetividades patriarcais desejosas de apropriação, é verdade também que ele surge no interior do patriarcado e se institui a partir das redes de conversações instituídas pela cultura pastoril: “No curso do tempo, houve um constante reforço do grupo masculino, que, mais tarde, com o desenvolvimento político-guerreiro e econômico-industrial, levou aos grupos masculinos organizados em cidades e estados” (NEUMANN, 2003, p. 112). Essas organizações se edificam, portanto, sobre redes de conversações patriarcais, caracterizadas pelo emocional masculino.

Quando o sujeito masculino é associado a uma espiritualidade urânica, o “céu” não é considerado apenas como a morada das divindades masculinas, mas simboliza “o princípio ar-espírito-pneuma que, na cultura masculina, não levou apenas à divindade patriarcal, mas também à filosofia científica”. O renascimento do menino iniciado é, como sabemos, um nascimento espiritual do “homem superior”, associado “à consciência, ao ego e à força de vontade”, princípios “da ação, do conhecimento e da criação conscientes, distintos do impulso cego de forças inconscientes” (NEUMANN, 2003, p. 113-114). Vem dos ritos de iniciação muitos dos símbolos da luz urânica e dos esquemas ascensionais e diairéticos de que fala Durand:

O fogo e outros símbolos de alerta desempenham papel importante nos ritos de iniciação dos jovens, que precisam se manter “acordados”, ou seja, aprender a vencer o corpo e a inércia do inconsciente e lutar contra o cansaço. Manter-se desperto e suportar o medo, a fome e a dor caminham lado a lado como elementos essenciais do fortalecimento do ego e da educação da vontade. Além disso, a instrução e iniciação no conjunto tradicional de costumes compõem os ritos tanto quanto as provas de força de vontade que devem ser feitas. [...] Todos esses elementos são expressões [...] do mesmo espírito masculino, que é propriedade específica do grupo masculino (NEUMANN, 2003, p. 114).

É o que faz Neumann concluir, provavelmente de maneira injusta, pois eivada dos valores patriarcais, que “o desenvolvimento da cultura masculina é o desenvolvimento da consciência” (NEUMANN, 2003, p. 114). Não obstante algum exagero da parte do autor na atribuição da origem cultural à supremacia do patriarcado, é inevitável inferir que, pelo menos nos moldes em que o racionalismo se desenvolveu no ocidente, ele vem de uma experiência da cultura patriarcal.

Maturana mostrou como a experiência mística pastoril é ao mesmo tempo uma tomada de consciência da existência individual e solitária. Neumann (2003, p. 115-116) observa, por sua vez, que “o grupo masculino é o lugar de nascimento, não só da consciência e da ‘masculinidade superior’, mas também da individualidade e do herói”. É o que leva Neumann a afirmar que, com o mito do herói, a humanidade entra “numa nova fase do desenvolvimento estadal”, que ele identifica com um pensamento consciente, mas que poderia melhor ser definido como a concepção antitética do pensamento diurno apontado por Durand. “Ao *Regime Diurno* da imagem”, esclarece este (DURAND, 2002, p. 180), “corresponde um regime de expressão e de raciocínio filosóficos a que se poderia chamar racionalismo espiritualista”, que, segundo o autor, vai evoluir para as formas de pensamento reducionistas do pensamento ocidental: “Todo o dualismo cartesiano, toda a inspiração do método de clareza e de distinção é, de fato, na nossa imaginação ocidental, ‘a coisa do mundo mais bem partilhada’. O triunfo do racionalismo é sempre prefigurado por uma imaginação diairética” (DURAND, 2002, p. 182).

Assim, se é difícil concordar com Neumann de que “o herói é o precursor arquetípico da humanidade em geral”, é bem mais fácil aceitar que o mesmo herói precursiona as formas narrativas do ocidente patriarcal. Afirmando o *socius* da cultura patriarcal contra o Outro, hostil, inimigo, estrangeiro e caotizador, a voz consciente deste herói vai transmitir-se, na condução de um narrador logocentrado, numa forma linear, concentrando sobre os seus feitos a primazia de um *ethos* narrativo que quer para o relato uma direção consciente, um início e um fim para a ação ordenadora. Um herói modelar precisará sempre de um narrador modelar que seja sua autoconsciência e a consciência de seus atos.

A voz unidirecional dos narradores na tradição do ocidente reproduzem, assim, a consciência unidirecional da atividade expansionista e autoconsciente da emoção patriarcal. Sem voz, o Outro só pode existir integrado na consciência diairética que o exclui e o simboliza como antagonista das forças que o protagonista e seu narrador querem expurgadas da jornada heróica.

2.5 Alteridade, feminino e indigenismo

O Outro nasce no patriarcado, pois só o emocionar pastoril segrega as coisas e os seres e faz, de outros sujeitos, objetos. A alteridade só vem quando o homem separa o ego do cosmo, o humano da vida universal. “La experiencia de lo sobrenatural es experiencia de lo Otro”, diz o poeta Octavio Paz (1972, p. 129). “‘Otredade’ es extrañeza, estupefacción, parálisis del ánimo: assombro”. A alteridade é a experiência de um mistério, o sentimento de uma realidade inexplicável, “la inaccesibilidad absoluta”. O Outro é “un ser que es también el no ser”.

Beauvoir (1970, p. 89), por sua vez, nota que “o homem só pensa pensando o *Outro*” e “aprende o mundo sob o signo da dualidade”. Embora essa dualidade não implique, originalmente, uma distinção de caráter sexual, “sendo diferente do homem que se põe como o Mesmo é na categoria do Outro que a mulher é incluída” e, portanto, “o Outro envolve a mulher” (grifo da autora). É por isso que, como mostra Meletínski (2002, p. 108-109), “à medida que se desenvolviam as relações patriarcais e a formação de uma mitologia celeste superior (o deus-fundador, marido da mãe-terra, é freqüentemente identificado com o céu), a Grande Mãe é mais freqüentemente identificada com o caos, com os velhos deuses”.

A mulher e o Outro, portanto, são identificados com o natural e o selvagem. É assim que, associando, como Maturana, a cultura pré-patriarcal com as emoções da infância pessoal e do convívio no mundo da mãe, Neumann (2003, p. 93) aproxima, como formas semelhantes de perceber o mundo, a visão da mulher, da criança e do membro de sociedades contemporâneas ditas “primitivas”. Por outro lado, os modos de viver ameríndios já foram identificados com formas de pensamento e organização, senão matrísticas, ao menos semipatriarcais, isto é, reveladoras de traços estranhos ao patriarcado. Como vimos acima, Campbell (2002b, p. 79-80), por exemplo, classifica de “matriarcais” as sociedades coletoras tropicais e mostra que a agricultura, e não o pastoreio, foi a matriz econômica da maior parte destas comunidades.

Para Todorov (2003, p. 5-7), o evento que deflagrou a necessidade de aceitar o que havia sido suprimido pelo pensamento ocidental deu-se com a descoberta da América por Colombo. Num alargamento da atitude patriarcal às dimensões globais, o mecanismo expansionista levado adiante com as grandes navegações vai submeter os povos colonizados às mesmas injunções já impostas ao Outro feminino. Como já havia feito com a mulher no passado, o colonizador masculino vai reificar o Outro americano, confinando-o a uma dimensão puramente física, material e natural: “Colombo fala dos homens que vê unicamente porque estes, afinal, também fazem parte da paisagem. Suas menções aos habitantes das ilhas aparecem sempre no meio de anotações sobre a Natureza, em algum lugar entre os pássaros e as árvores” (TODOROV, 2003, p. 47). Da mesma forma que o elemento feminino no patriarcado, o

ameríndio é tratado como selvagem porque distante do que se conhece como cultura: “A primeira referência aos índios é significativa: ‘Então viram gentes nuas...’ (11.10.1492). É bastante revelador que a primeira característica desta gente que chama a atenção de Colombo seja a falta de vestimenta – que, por sua vez, são símbolos de cultura” (TODOROV, 2003, p. 48). No escambo que praticará com os nativos, aliás, o patriarcado vai oferecer o que tem de sobra – a cultura – em troca do que lhe falta – a matéria: “Os espanhóis dão a religião e tomam o ouro” (TODOROV, 2003, p. 62). A revelação do Outro à civilização patriarcal do ocidente provoca uma inquietação na cultura hegemônica:

Toda a história da descoberta da América, primeiro episódio da conquista, é marcada por esta ambigüidade: a alteridade humana é simultaneamente revelada e recusada. O ano de 1492 já simboliza, na história da Espanha, este duplo movimento: nesse mesmo ano o país repudia seu outro interior, conseguindo a vitória sobre os mouros na derradeira batalha de Granada e forçando os judeus a deixar seu território; e descobre o outro exterior, toda essa América que virá a ser latina (TODOROV, 2003, p. 69).

É esta mesma coincidência entre o Outro interior e o Outro exterior que vai levar o pensamento europeu a identificar o índio à mulher. No debate que marcou os anos seguintes ao descobrimento e que procurava decidir sobre a igualdade ou a desigualdade dos povos autóctones com o branco europeu, o filósofo Gines de Sepúlveda vai estabelecer uma relação semântica entre vários pares de opostos: de um lado ele associa espanhóis, adultos (pai), homem (esposo), humanos, clemência, temperança, forma, alma, razão e bem; de outro, opondo-se a esta primeira fileira de termos, ele arrola como co-partícipes da mesma essência, índios, crianças (filho), mulher (esposa), animais (macacos), ferocidade, intemperança, matéria, corpo, apetite e mal. Todorov (2003, p. 5) comenta:

É sem dúvida revelador encontrar os índios assimilados às mulheres, o que prova a passagem fácil do *outro* interior ao *outro* exterior (já que é sempre um homem espanhol que fala) [...]. Colocar em equivalência essas duas oposições e o grupo relativo ao corpo e à alma é igualmente revelador: antes de mais nada, o *outro* é nosso próprio corpo; daí também a assimilação dos índios e mulheres aos animais, àqueles que, apesar de animados, não têm alma.

É justamente nesta época do Renascimento que vemos, segundo a exposição histórica de Meletínski (2002, p. 84-85), a imagem do herói mítico e literário se relativizar. “A literatura do fim da Renascença procedeu a uma revisão singular do arquétipo do herói”, afirma o autor, e rebaixa o modelo heróico, por exemplo, nas personagens de Hamlet, Laertes, Fortinbras e Dom Quixote, “o simplório magnânimo que não compreende as leis cruéis da vida re-

al” e de quem “proveio o tipo do original do romance inglês dos séculos XVIII-XIX, que se encontra em Fielding, Smollett, Goldsmith, Sterne, Dickens”.

Meletínski acompanha a evolução do conflito arquetípico entre ordem e caos até o final do século XIX e mostra que o sítio das ações caotizantes vêm, desde a Antiguidade, aproximando-se cada vez mais do representante da ordem, até, no século romântico, acabar por atingir a própria sociedade do herói: “No quadro do sentimentalismo e do romantismo surgem heróis que se encontram em conflito com o meio circunstante ou com a sociedade em geral, sensíveis ou insensíveis, inclinados à tristeza, à resignação melancólica ou, ao contrário, à revolta demoníaca até a negação de Deus” (MELETÍNSKI, 2002, p. 85). Em algumas correntes românticas, o poder das forças caotizantes são ainda mais temíveis e descobrem-se “forças demônicas no interior do próprio herói” (MELETÍNSKI, 2002, p. 133). É aquela degradação heróica iniciada no Renascimento que aqui chega a um ápice no sentimento de impotência do protagonista: “Os elementos do demonismo no herói que expressa ‘a ofensa universal’, o ‘mal do século’, estão diretamente ligados à impossibilidade da realização épica” (MELETÍNSKI, 2002, p. 86).

Com o Realismo e a literatura de Dostoiévski, surge um protagonista totalmente absorvido pelo mal, que se desempenha como um habitante do próprio espaço caótico e muitas vezes até procura justificá-lo: “Na literatura realista do século XIX, [...] observa-se uma redução do herói e do heroísmo, sob a influência do meio que se reflete nela” (MELETÍNSKI, 2002, p. 86), enquanto Dostoiévski “aprofunda psicologicamente [...] as representações dos ‘homens sem importância’”, nas quais a alma do herói surge alienada. A “luta do cosmo contra o caos” transporta-se então “para a profundidade da alma humana, dando origem ao ‘subsolo’ psicológico” (MELETÍNSKI, 2002, p. 210). Há então um deslocamento do meio em que ordem e caos se combatiam mutuamente para o interior da vida psíquica do herói.

Finalmente, esse conflito interno e do homem sem rumo no interior de um caos absoluto em que não se pode encontrar um princípio de ordenação marca a personagem que domina a narrativa do Modernismo: “A plena deseroicização, a tendência à representação de um herói sem personalidade, vítima do alheamento, em parte devida à sua aproximação semi-heróica 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).

Assim, se nos mitos antigos circunscrevia-se a uma região longínqua ou estranha, como o mundo sobrenatural, o caos vai aos poucos tomando espaços cada vez mais interiores ao espaço de ordem, assumindo, seqüencialmente, as formas do habitante estrangeiro nas epopeias, do inimigo interior nas aventuras que personalizam o herói, da própria sociedade por ocasião do Romantismo e, finalmente, acaba por alojar-se no interior do próprio indivíduo em

finais do período romântico, por ocasião da transição para o Realismo e o Modernismo. Pode-se dizer, de outra maneira, que a alteridade constituída pela cultura ocidental, circunscrita a formas estáveis e segregadas dos valores supremos definidos por uma axiologia dominante, retorna paulatinamente ao interior da ordem delimitada e aos poucos vai novamente se fundindo para recuperar a integridade original, em que Eu e Outro não existiam e o mal não havia ainda sido experimentado.

Ao invadir a cultura do ocidente, este mal caotizante vai trazer consigo, certamente, maiores conflitos e assumir cores cada vez mais acentuadas, à medida que mais ameaça a ordem constituída. Daí parte do conflito romântico que separa, em definitivo, o herói clássico do novo herói. Este, pela primeira vez, precisa admitir o mal dentro de seu próprio *socium*, o que naturalmente vai resultar em mal-estar pela perda de identidade do sujeito individual com os seus “iguais”, levando-o a um questionamento de si e de suas verdades, bem como das verdades de sua cultura. Não é à toa que especialmente no Romantismo e no seus desdobramentos simbolistas, as imagens do mal, as criaturas malignas e as ações praticadas nos limites da proibição sejam tão profícuas. Dentre elas, a mulher e suas ações perturbadoras são especialmente tematizadas. Mario Praz observa:

Belas mendicantes, velhas sedutoras, negras fascinantes, cortesãos aviltadas: todos esses motivos que o século XVII havia tratado com o coração leve e por exercício de engenho, reencontramos impregnados de um sabor acre de realidade nos românticos e no poeta em que a Musa romântica destilou os mais raros venenos, em Baudelaire (PRAZ, 1996, p. 58).

O autor, que publicou estudo sobre *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, não consegue dissociar o tema de sua pesquisa da figura feminina e admite que a mulher fatal e exemplos da “feminilidade prepotente e cruel” sempre existiram na literatura e no mito. Entretanto, o Classicismo renascentista oferece outros modelos em que os dramaturgos elisabetanos vão buscar inspiração: “Nos costumes soltos da Itália da Renascença, e as Vitória Corombone, as Lucrecia Bórgia, as condessas de Challant – os ‘diabos brancos’, as ‘condessas insaciadas’ – proclamarão suas paixões com toda ousadia, os seus amores luxuriosos que se meiam a ruína e a perdição entre os homens” (PRAZ, 1996, p. 179-180). É no Romantismo que se estabelece finalmente uma “linha tradicional” dessas mulheres terríveis.

A presença de um crescente paradigma feminino na literatura e da intensificação de símbolos e arquétipos que retomam experiências matrísticas ou ao menos as reposicionam sob novas perspectivas no interior do patriarcado leva autores do século XX a afirmarem um “retorno do feminino” em nossa época. “Não podemos negar que há uma ativação *da deusa*, isto é, de um poder dinâmico e energético, de potencialidades interiores que provocam mudan-

ças”, afirma a psicanalista Dulcinéa da Mata Ribeiro Monteiro (1998, p. 69). “Essa dinâmica reprimida que aflora, seja na psique individual ou na coletiva, revela o retorno do reprimido”. Já abordei mais de uma vez aqui também o estudo de Mariz Nazareth Alvim de Barros, premiado, aliás, pela União Brasileira dos Escritores, que acompanha a evolução dos arquétipos da deusa na história do ocidente até sua nova emergência na contemporaneidade. Também é célebre a tese do físico Fritjof Capra (2004), desenvolvida em seu best-seller *O ponto de mutação*, sobre a inversão de uma cultura patriarcal para uma de cunho matrilinear, que estaria ocorrendo justamente a partir do século XX. Mesmo os mais ferrenhos paladinos da cultura patriarcal não conseguem evitar um diagnóstico de ascensão do feminino, o que assustou, por exemplo, o filósofo italiano e ideólogo da direita radical européia Julius Evola (1976, p. 19):

De momento podemos apenas reconhecer a pandemia do sexo como um dos sinais de caráter regressivo dos tempos atuais: pandemia cuja contrapartida natural é essa ginecocracia, essa proeminência tácita de tudo o que é direta ou indiretamente condicionado pelo elemento feminino e cujas manifestações na nossa civilização indicamos igualmente em outras ocasiões.

Rosiska Darcy de Oliveira (1993, p. 71-72), por sua vez, defende que o movimento feminista teceu “um novo desenho na trama do social” e, longe de ser apenas uma “disfunção parcial e passageira”, tornou-se “o acontecimento inesperado sobre o qual repousam o crescimento e a complexificação do sistema social”. É que, insurgindo-se, a mulher, representante encarnada do imaginário deposto pelo patriarcado, traz à tona o reprimido e obriga o sujeito constituído a uma reflexão, uma vez que sua identidade é posta em jogo: “Ao questionar as normas e papéis preestabelecidos, ao penetrar em espaços proibidos, ao produzir um contradiscurso, colocando face a face duas culturas e duas visões de mundo, as mulheres em movimento introduziram a incerteza, a pluralidade e a escolha onde anteriormente só havia certeza, unanimidade e conformidade”.

Conforme vimos em Maturana, um novo emocionar conduz a novas formas de linguagem e a novas redes de conversações. Assim, a mudança de perspectiva que a emergência do Outro interior propõe à cultura contemporânea fatalmente leva a re-avaliações, correções e reformas nos modos de vida da sociedade ocidental: “A mudança do ponto de vista pode mudar radicalmente a paisagem, assim como a mudança da teoria enquadra necessariamente novos objetos, fazendo emergir como problema – tirando da sombra – aspectos do real até então mantidos sob silêncio ou na invisibilidade” (OLIVEIRA, 1993, p. 110-111).

Os sintomas serão diagnosticados em todas as esferas do humano. Nem a literatura – e especialmente ela, veículo dos mitos de um povo como é – escapará da invasão do Outro caotizante. Como vimos com Meletínski, a narrativa vai receber a modernidade como o reinado

vitorioso do caos demonizado. Na produção do Modernismo e dos seus seguidores o retorno do oculto deixará suas marcas, especialmente naquela literatura que mais próxima e propositalmente procura abordá-lo, tematizando as questões da alteridade, como espero mostrar, nos capítulos seguintes, aprofundando a análise de *Maíra*.

Nesse romance de Darcy Ribeiro, veremos que o tema do indianismo combina-se a imagens arquetípicas do sentimento do feminino no ocidente, para representar questões da alteridade, e aquelas características que foram apontadas acima como peculiares à narrativa tradicional do ocidente patriarcal (item 2.4) serão substituídas por suas formas de oposição. Assim, ao herói ordenador sucede o herói que agencia o caos, provocando uma crise na moral da ação, do trabalho e da expansão patriarcal; o espaço da cultura hegemônica é negado por uma positivação do selvagem e “estranho”, ao mesmo tempo em que lugares sagrados e profanos, centrais e periféricos, se relativizam; o tempo mítico e circular abole a linearidade do discurso; e a multiplicidade das vozes impede a fixação de um *logos* narrativo.

Por outro lado, no âmbito das imagens, domina a esfera das figuras associadas à obscuridade dos arquétipos femininos. Uma cosmovisão de cunho matrístico inverte a hierarquia dos pólos opostos, a começar pela substituição do esquema de separação pelo de integração. Teríamos, portanto, num discurso que privilegiasse a experiência do Outro, buscando convertê-lo num “outro que também é eu”, dois movimentos opostos ao sistema diarético do Regime Diurno e da cultura patriarcal: de um lado, uma valorização do que o regime antitético expressa como a negação da sua própria ordem, isto é, dos elementos que ele tenta expurgar como sua alteridade; de outro, um esforço para superar o corte entre sujeito e objeto, entre ordem e caos. Assim, enquanto o Regime Diurno da imagem converte o desejo da eternidade em “agressividade”, “negatividade” e gera os “símbolos antitéticos, purificadores e militantes” da combatitividade masculina, o Regime Noturno caracteriza-se por uma “inversão radical” destes termos e decorre de uma valorização do “aspecto feminino e materno da libido”, que a relaciona “às coisas agradáveis do tempo, invertendo como que do interior o regime afetivo das imagens da *morte*, da *carne* e da *noite*”, bem como do desejo de tentar ultrapassar a ambigüidade antitética “e organizar o devir ambivalente da energia vital numa liturgia dramática que totaliza o amor, o devir e a morte”, isto é, conciliar “as aspirações da transcendência ao além e as intuições imanentes do devir” (DURAND, 2002, p. 197-198, grifos meus).

Podemos, portanto, consubstanciar as imagens do feminino e, por decorrência, do Outro patriarcal, no retorno de uma tríplice axiologia: do corpo e da ação imanentista dos instintos; do caos absorvedor de todas as ordens separadas, numa síntese informe, porém absoluta; e da morte pacificada e eufemizada.

Durand (Id., p. 443) divide o Regime Noturno em estruturas sintéticas (ou dramáticas) e místicas (ou antifrásicas), respectivamente relacionadas aos reflexos dominantes copulativo e digestivo. À digestão associa-se o esquema verbal do “confundir”, composto pelas ações de descer, possuir e penetrar; à dinâmica sexual, estão relacionadas as ações de “ligar”, como voltar ou amadurecer. A mãe, a mulher, o alimento, a noite são arquétipos especialmente da primeira estrutura; mas veremos que também arquétipos e símbolos da segunda, como a roda, a lua, o andrógino, o deus plural, estão presentes em *Maíra*. Se os símbolos e arquétipos da dominante digestiva compõem o tema do corpo no romance, os da dominante copulativa, por sua vez, gravitarão em torno do tema da morte e do caos.

Estas imagens do feminino arquetípico e aquelas inversões da matriz patriarcal citadas anteriormente são os elementos que buscarei evidenciar pela análise de *Maíra*, nos capítulos que seguem.

3 O CORPO E O DOMÍNIO DA “MATER”

J'ai vu l'enfer des femmes là-bas ; – et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps.

(Arthur Rimbaud)

As primeiras percepções humanas da divindade estão relacionadas com os mistérios da concepção, da gestação e do parto. O corpo feminino é visto, então, como uma expressão do poder divino de dar a vida e nutri-la, por isso as primeiras manifestações artísticas da divindade são corpos de mulheres, geralmente grávidas, que representavam a própria potência geradora da matéria natural. Parte desta adoração religiosa pela figura feminina vem de uma inconsciência primitiva da participação do macho na concepção. Segundo Beauvoir (1970, p. 87-88), é o desconhecimento inicial de uma linhagem paterna e a conseqüente atribuição de um poder partenogênico à mulher, além de sua relação com o divino que a fecunda, que leva as primeiras comunidades ao sistema matrilinear de organização social e religioso.

Apoiando-se na tradição antropológica, Barros (2004, p. 25-26) afirma que foi a domesticação que trouxe a percepção do papel do macho na concepção, ainda que este papel fosse inicialmente difícil de quantificar. Surge então o par religioso da Deusa Mãe e de seu Filho Amante, cuja cópula ritualística, nas culturas agrícolas, é responsável pela fertilização da Terra. Na cultura pastoril, contudo, o imperativo é a ampliação dos rebanhos e da população guerreira, o que conduz a uma supremacia do masculino, cuja atividade sexual e dispersão das sementes não é limitada pela biologia da gestação e, portanto, está mais de acordo com o emocionamento da necessidade de aumentar a prole humana e animal. É a partir dessa rede de conversações que privilegia a atividade masculina que o papel da fêmea mantenedora da vida começa a decair a um segundo plano:

Os homens passaram a ter nova concepção de seu papel na procriação, pois eram os que fecundavam. As mulheres não produziam a semente, só criavam.

Manter a vida e sua continuidade foi passado para um segundo plano, enquanto que a transformação, a força motriz do macho, a renovação e o arriscar a vida passaram a ser os valores dominantes (MONTEIRO, 1998, p. 51).

Por isso, Beauvoir (1970, p. 99) considera essa percepção do papel masculino na fecundação o fato mais importante para a divisão sexual e o subsequente rebaixamento do elemento feminino, ou seja, para a primeira e talvez maior revolução social da história da humanidade, e mostra como a nova compreensão dos papéis da mulher e do homem vão se refletir nas primeiras manifestações artísticas e religiosas do patriarcado emergente:

Apolo, na *Eumênides* de Ésquilo, proclama essas novas verdades: “Não é a mãe que engendra o que se chama filho, ela é apenas a nutriente do germe deitado em seu seio: quem engendra é o pai. A mulher, como um depósito a-lheio, recebe o germe e, aprazendo aos deuses, o conserva”.

A emoção de direcionamento e controle que nasce com a atividade pastoril leva as doutrinas ocidentais a conceber o elemento masculino como a forma espiritual orientadora, enquanto a feminina circunscreve-se à atividade sexual puramente sensualista e material do erotismo desorganizado. Julius Evola (1976, p. 177) mostra a nova ideologia já orientando a doutrina aristotélica, para a qual o macho “representa a forma específica” e, por isso, é a parte ativa da natureza, enquanto a fêmea é “matéria passiva”. Neste caso, “forma” significa “o poder que determina, que suscita o princípio de um movimento, de um desenvolvimento, de um devir”, enquanto a matéria limita-se à “causa material e instrumental de todo o desenvolvimento, a possibilidade pura e indeterminada, substância ou potência que nada é em si, mas que uma vez activada e fecundada pode dar origem a tudo”. É, portanto, o poder masculino que introduz a vida na matéria informe e vazia. Evola lembra que a palavra grega para matéria, “difícilmente inteligível para a mentalidade moderna”, remete a uma “entidade misteriosa, inatingível, abissal, que o ser tem e simultaneamente não tem”. Platão, por sua vez, define-a como aquilo que é sempre “outro” e em sua doutrina vemos, portanto, iniciar-se na filosofia a mulher considerada como a alteridade absoluta da civilização patriarcal do ocidente.

Com Aristóteles, pois, inicia-se a separação que tradicionalmente oporá a mente e o espírito masculinos à matéria e ao corpo femininos: *mater*, a mãe, é também a raiz para matéria, que agora aparece segregada de qualquer direcionamento espiritual. Como a atividade humana é justamente a de desenvolver cultura e transcender-se como espécie animal, o elemento feminino, identificado com aquilo que a humanidade precisa abandonar para se auto-afirmar, isto é, as injunções dos instintos corporais e as condições impostas pela matéria, será censurado como indesejável e desprezível.

Enquanto a mãe exhibe qualidades materiais de nutrição, Beauvoir (1970, p. 83-84) lembra que o macho não alimenta a partir de sua própria condição física, mas a partir de atos da inteligência, que instituem novas regras nas relações do sujeito com o mundo:

O homo faber é desde a origem dos tempos um inventor: já o bastão e a maçã com que se arma para derrubar os frutos ou derrear os animais, são instrumentos com os quais ele aumenta seu domínio sobre o mundo. Não se atém a transportar para o lar peixes pegados nas águas, cumpre-lhe primeiramente assenhorear-se destas fabricando pirogas: para apossar-se das riquezas do mundo, ele anexa o próprio mundo. Nessa ação, experimenta seu poder: põe objetivos, projeta caminhos em direção a eles, realiza-se como existente. Para manter, cria; supera o presente, abre o futuro. Eis porque as expedições de caça e pesca assumem um caráter sagrado. Acolhem-se os seus êxitos com festas e triunfos; o homem neles conhece sua humanidade.

Esta evolução em direção à consciência é, como afirma Neumann (2003, p. 88-89), “o que há de ‘não natural’ na natureza” e o que confere ao homem sua categoria de *Homo sapiens*. Como todo “ato de cognição, de discriminação consciente, divide o mundo em opostos” e o que se chama “conhecimento objetivo” das coisas exige um isolamento do ego para contemplar o outro como objeto separado de um sujeito, o fortalecimento do ego decorrente do emocionar pastoril levou a associar a atividade inteligente e espiritual ao elemento masculino: “Uma vez que o ego se instale como centro e se estabeleça por vontade própria como consciência do ego, a situação original é superada à força”, pois a postulação de um ego e de uma personalidade que com ele se identifica institui “uma consciência auto-orientadora”. Esta percepção, segundo o autor, aparece na vida de toda criança, quando se desenvolve a autoconsciência e o ego contempla o corpo como um elemento estranho e alheio a si. Para Neumann, “a aquisição do movimento muscular voluntário, isto é, o fato de o ego experimentar, no pleno sentido da palavra, ‘na própria pele’, que a sua vontade consciente pode apoderar-se do corpo, é talvez a experiência que está na raiz de toda magia”. O ego, sediado no córtex cerebral, experimenta as regiões inferiores do corpo como uma “realidade alheia”, estranha, ao mesmo tempo que percebe nela uma submissão aos comandos da sua vontade, o que ele traduz como soberania do pensamento. A experiência pode ser estendida, para o homem primitivo, na sua relação com a ferramenta:

A natureza óbvia desses fatos não nos deve deixar escapar a enorme impressão que essa mesma descoberta primordial deve causar, e sem sombra de dúvida causou, no núcleo infantil de todo ego. Se as técnicas são a extensão do ‘instrumento’ como meio de domínio do mundo que nos cerca, o instrumento, por sua vez, é apenas uma extensão da musculatura voluntária. A vontade do homem no sentido de dominar a natureza não passa de extensão e projeção dessa

experiência fundamental do poder potencial do ego sobre o corpo, descoberto na ação voluntária do movimento muscular (NEUMANN, 2003, p. 92).

Para Oliveira (1993, p. 16), está nesta associação com o elemento físico, material e corporal o primeiro fator de inferiorização da mulher na sociedade patriarcal:

Em um tempo em que lembrar à humanidade sua dimensão natural significava atraso e reacionarismo, identificar as mulheres como mais próximas da Natureza significava diminuí-las, colocá-las, de certa maneira, aquém do Humano, monopolizado pelos homens, situá-las em um plano inferior de desenvolvimento [...]. O lugar inferior ocupado pelas mulheres na relação com os homens teve, ao mesmo tempo, como causa e efeito, numa circularidade perfeita, a identificação por todos – inclusive pelas mulheres – do Feminino com animalização, com atração descontrolada pelo prazer, com ameaça ao princípio de realidade que, supostamente, funda a civilização pelo viés do controle instintual e do primado da razão.

A imagem contrária, do espírito humano elevando-se contra a matéria, é apontada por Evola nos ícones de deuses itifálicos, isto é, divindades masculinas com o falo ereto, que expressam a verticalidade, a postura em pé, que, confirmando o primeiro gesto dominante apontado por Durand, “se opõe à condição daquele que caiu ou foi abatido” (EVOLA, 1976, p. 214). Por isso, para o imaginário masculino, as mulheres não apenas são vistas como diferentes, mas como inferiores e perigosas, já que representam a outra metade da sociedade que ameaça a metade ordenadora: “Mais perto da natureza selvagem que da ‘paisagem humanizada’, detentoras da fertilidade da terra e da fecundidade do grupo, delas provém a ameaça suprema de que rompam a relação primordial de alteridade/oposição e recusem-se aos homens, estiole-se o solo e aniquile-se a espécie” (OLIVEIRA, 1993, p. 30).

Como, na sociedade matrística, as relações entre o sujeito e o mundo integram o homem ao universo concreto cotidiano e à aceitação do ritmo cósmico sem se opor à dinâmica da vida, corpo e matéria são aceitos como a própria condição do estar-no-mundo, como aceita o mundo natural da mãe a criança que ainda não afirmou contra ele o seu ego segregacionista:

O grupo matriarcal, com a sua preponderância de emocionalidade entre mães e filhos, os seus vínculos locais mais pronunciados e a sua maior inércia, está, em larga medida, ligado à natureza e aos instintos. A menstruação, a gravidez e a lactação são períodos que ativam o lado instintivo da mulher e fortalecem a sua natureza vegetativa [...]. Em acréscimo, há a poderosa conexão com a terra, que surge com o desenvolvimento da jardinagem e da agricultura pelas mulheres e a dependência dessas atividades com relação à natureza. O aumento da “participation mystique”, causado pelo estreito convívio do grupo matriarcal de mães e filhos na caverna, na casa ou aldeia, também desempenha seu papel. Todos esses fatores reforçam o estar-no-inconsciente característico do grupo feminino (NEUMANN, 2003, p. 111).

Ao contrário, a iniciação instituída principalmente pelas sociedades masculinas, rompe com este mundo e funda o espaço do ego e da consciência do sujeito separado. Oliveira (1993, p. 36) mostra como a iniciação masculina, o rito de passagem da infância matrilinear para o espaço adulto do pai, representa um ato de expulsão do elemento feminino e identificação de seus atributos com o que a cultura teme como a negação da ordem estabelecida:

Quer a iniciação exorcize a parte de feminino que cada jovem traz em si para confirmá-lo na virilidade, quer ela sirva para retirar a criança da mãe e vinculá-la à classe dos homens, quer ela faça o jovem esquecer o tempo da inocência doméstica e sua vivência no mundo das mulheres, quer represente para o iniciado um segundo nascimento social depois do nascimento biológico, quer marque o recalque dos desejos proibidos da infância e sua inserção na sociedade com a aceitação de suas leis e obrigações, quer sancione a passagem da natureza para a cultura, do espaço privado para o espaço público, quer ela privilegie em cada sociedade um ou alguns desses sentidos, ela reafirma sempre uma polaridade fundamental: o feminino é o infantil e o natural, o masculino é o adulto e o social.

Feminino e Masculino se opõem e se contradizem. Misturadas e assimiladas às crianças, as mulheres são relegadas à parte obscura da sociedade, fração próxima da Natureza, com suas pulsões selvagens e irracionais, metade subalterna e perigosa que deve ficar confinada em um espaço restrito e controlado.

É, pois, apoiando-se na dominação da permanência e da regularidade impostas pela condição de vida imanente na natureza, que a humanidade se eleva opondo-se ao natural, ao corpóreo e ao feminino. Nas religiões que sucederam a cultura matrística, os poderes fecundadores da *Mater* são negados e demonizados. Lilith, que foi moldada em “terra impura”, concebida a partir de uma mistura de fezes, saliva e sangue, deixa de representar o poder biológico sagrado para tornar-se chefe de uma legião de incubos infernais (BARROS, 2004, p. 80). A ela, primeira mulher, criada, como Adão, à imagem e semelhança de Deus, vai suceder uma segunda fêmea, desta vez oposta à origem espiritual do masculino: enquanto Adão desce direto de Deus, Eva será formada a partir de um osso humano (BARROS, 2004, p. 76).

O poder, que a mulher detinha na cultura matrística, de captar e absorver “o princípio viril, transcendente ou mágico” será convertido em potência de sedução e aprisionamento: “É da natureza do feminino escravizar, acorrentar, dominar o princípio viril, pela sedução que ele sempre exerceu no imaginário masculino”. Daí o caráter demoníaco da mulher: o que seduzia, incitando à ação, agora paralisa, pelo medo que tem o homem de ser tragado (BARROS, 2004, p. 37). O sexo será a via para o medo e o controle: “A mulher é pura sexualidade, ela transpira sexo e o homem percebeu isso desde sempre” (BARROS, 2004, p. 150). No pensamento greco-romano e judaico-cristão, o desejo e o prazer femininos serão considerados animalescos; a sexualidade feminina, dirigida puramente aos sentidos, precisa ser domada, e então o homem obrigou a mulher ao horror do sexo (BARROS, 2004, p. 12). O mesmo despre-

tígio pela condição bestial do elemento feminino vai afastar, na Grécia, a mulher da atividade intelectual. A criação da mulher está relacionada ao ciclo corpóreo e material; dar à *luz* no plano espiritual, conceber a palavra e “parir idéias” tornam-se atividades masculinas, uma forma, segundo Barros (2004, p. 63-64), “da inveja e do encantamento” do macho com o mistério vital da feminilidade. A deusa criava o mundo como mulher: a partir da fertilidade de seu útero material; o deus masculino, ao contrário, deve criá-lo a partir puramente do espírito. Aliás, uma das primeiras proibições do deus patriarcal judaico foi a de concretizar a divindade em ídolos materiais, e seus maiores inimigos eram as divindades naturais, em geral femininas, das sociedades agrícolas cananéias.

A separação entre corpo e espírito, com o prejuízo do primeiro, continua com a ascensão do cristianismo, que separou a masculinidade da sexualidade. Se deus é puro espírito, o corpo só pode ser sua negação e o universo material foi um acréscimo indesejado à alma humana. O homem não é mais um *corpo*, mas cada homem é, como deus, um espírito que *possui* um corpo ou está, de alguma forma, escravizado à carne: “A religião torna-se um anseio de escapar do corpo, assim como um comando para controlá-lo. Na religião de um Deus desprovido de corpo e de sexo, a sexualidade humana torna-se um fracasso e uma traição, um afastamento de Deus rumo a uma natureza menosprezada, um pecado” (POLLACK, 1998, p. 52).

Como observa Durand (2002, p. 202), na passagem do Regime Diurno, masculino, para o Regime Noturno, marcado preferencialmente pelo imaginário feminino, “a tomada em consideração do corpo é o grande sintoma da mudança de regime do imaginário”. Por isso, um dos temas presentes em *Maíra* e que se configura como uma questão da alteridade é o da reconquista do corpo e dos valores da matéria. Ao esbarrar na estranheza do Outro, o homem divisa sua condição de “barro perguntão” anunciada pelo profeta Xisto (RIBEIRO, 2001, p. 318), a matéria que pensa e segrega.

3.1 A mirixorã e o corpo sacralizado

A personagem Alma é a principal representante do tema do corpo na trama do romance. É por meio dela que podemos acompanhar o processo de involução para uma imaginação do corpo, caracterizada, segundo Durand (2002, p. 203-204), por uma dinâmica “ao mesmo tempo sexual, ginecológica e digestiva”, em que a imagem do ventre assume um simbolismo hedônico de “descida feliz”, “libidinosamente sexual e digestiva”. Quando vai argumentar com a irmã Petrina sua decisão de se tornar missionária longe da civilização, Alma o faz primeiro admitindo a inconciliação entre o mundo de espírito do pai de Alma/Pai da alma e a vida ins-

tintiva da filha: “Deus não cabe no meio de tanta fome, sexo e maconha. [...] Não quero só reabilitar-me aos olhos de meu pai morto. (De Deus, minha filha.) Sim, claro, aos olhos de Deus” (RIBEIRO, 2001, p. 61). Ela descobre que pode se redimir com o espírito por meio do corpo e da ação física, e não apenas pela assepsia de uma contemplação abstrata: “Há muitos caminhos para Deus. Um pode partir da fé e da pureza e por ele chegar ao serviço. Outro pode partir do mundo, da vivência [...]. Só quero ascender do pecado à virtude pelo caminho do serviço de Deus” (RIBEIRO, 2001, p. 63).

Alma recusa a cidade e seus vícios e quer uma espiritualidade mais genuína. Antes era a palavra do pai; agora, a ação, o “serviço”. O caminho de Alma é uma jornada às avessas, o outro já foi percorrido, do Paraíso ao mundo patriarcal e não lhe serve mais: “Alma pede a bênção e sai ao jardim, à praça, à cidade, que já não é dela” (RIBEIRO, 2001, p. 63). À margem do mundo ordenado, ela quer a selvageria da floresta. Adiante, Alma sentirá a vertigem da descida no avião que a conduz aos mairuns:

Alma controla a ânsia do vômito provocada pela descida e continua cismando: tive a coragem de deixar para trás aquele mundo. Agora hei de ter a coragem de enfrentar este. Vou abrir esta porta para o que der e vier. Para trás sei o que existe: é o mundo de *gentes vazias de alma que, para compensar, oferecem seus corpos*. Comigo não: nada mais de mãos estendidas, de corpo ofertado, dando e pedindo (RIBEIRO, 2001, p. 139, grifo meu).

Ironicamente, esta Alma com inicial maiúscula se preencherá, entre os mairuns, doando religiosamente seu corpo. Entretanto, veremos que não ocorre, aí, o esvaziamento do espírito, mas seu resgate por um profundo respeito ao corpo e pela sua doação ao Outro. É reveladora a expressão com a qual Nonato refere-se a ela em seu inquérito: “Alma (ainda não sei de quê)” (RIBEIRO, 2001, p. 97), e com a qual demonstra o caráter misterioso da nova força que se levanta e a indignação do discurso masculino diante do espírito feminino. Esta alma não pode ser *de* um corpo, porque ela é o próprio corpo: o espírito separado fundiu-se novamente à matéria.

Por isso, ao chegar à floresta, ela também não poderá integrar a equipe de freiras missionárias. Também estas estão maculadas pela atividade moralizadora do patriarcado. O capítulo “Missa” descreve o asseio com que a cultura cristã procura livrar-se dos predicados condenáveis do corpo:

Dois exercícios quotidianos esforçados, gemidos, suados, mantêm as almas limpas dentro dos corpos e os corpos pulcros dentro da vida. Orações, mementos, rezas, cantos, exorcismos limpam as almas, as alisam e engomam, durinhas, como os cabeçotes brancos do golete habitual das freiras. Lavações abundantes, espumosas, de água e sabão, lixiviam toda lascívia do corpo. As-

seiam, separadas, claras roupas íntimas, secretas e negras sotainas e vestes talaras de freiras e padres. Nenhum átomo de suor, nem chulé, nem esperma, nem catarro, nem vômito, nem sangue, nem excremento, nem menstruo, nem urina, nem lágrima, nem nada que seja de bicho há de ficar (RIBEIRO, 2001, p. 159).

A parte natural, isto é, animal do homem precisa ser abolida através da negação do corpo. A instituição religiosa leva o nome de Missão Nossa Senhora Grávida de Deus, em que o feminino se encobre pela função da maternidade, o espírito sobressaindo sobre o corpo, a feminilidade espiritualizada, asséptica e utilitária do patriarcado. Alma não se adapta a esse feminino controlado; sua feminilidade é a original, da liberdade matrística: “Graças a Deus percebi, compreendi, afinal!”, diz ela, quando já mirixorã entre os mairuns. “A pureza de Deus não pode estar na maceração. A pureza de Deus, se existe, se Deus existe, está na vida, na capacidade de foder, de gozar, de parir” (RIBEIRO, 2001, p. 232). Aliás, contrariando o bom comportamento da linguagem formal, Alma é a personagem que mais usa um vocabulário instintivista e selvagem. Quando engravida, diz de si mesma, num monólogo: “Estou *prenha!* [...] Vou *parir*. Daqui a pouco o danadinho ou a danadinha estará dando *patadas na minha barriga*” (RIBEIRO, 2001, p. 327, grifos meus). Nas palavras grifadas, percebemos a tendência que o discurso dessa personagem tem para a zoomorfização das ações humanas. Nesse caso, pelo discurso animalizador, ela devolve à gravidez uma função natural, destituída da função civilizadora a que a condenou o patriarcado. É que, como diz Bachelard (2003, p. 97 e 126), no imaginário noturno, quando os devaneios descem para o sentimento do peso e do corpo, “tudo se animaliza quando a descida se acentua” e “assim que a imagem do ventre se impõe, parece que os seres que a recebem se animalizam”. Em dado momento, Isaías chega a censurar Alma por seu vocabulário:

- Todo mundo já sabe que eu andei fodendo?
- Que expressão chula, Alma. [...] Você não precisava dizer nada não. Você só tinha que se agachar. Agachar e fornicar.
- Que fornicar, que merda nenhuma, Isaías: trepar, foder (RIBEIRO, 2001, p. 296).

Para os mairuns – e principalmente para as mulheres mairuns –, o conhecimento do corpo é um gozo ritual, como naquela cena entre Alma e as índias da tribo, em que estas vasculham, maravilhadas, o corpo da estrangeira:

Depois de uma hora, Alma está deitada numa esteira aberta no chão, rodeada de mulheres, nua em pêlo e abobalhada. Como não quer fugir, prefere rir, confraternizar com aquela gente que lhe sorri simpática, com malícia e carinho. Esconde, quando pode, o vexame de se sentir invadida, desvendada, decifrada.

Mas como reclamar que a queiram ver nua, se todas essas mulheres estão também peladas? Por que não se deixar ver e tocar por quem quer vê-la com tanto empenho, se elas se dão também à curiosidade de Alma, com seus corpos ali ofertados? (RIBEIRO, 2001, p. 250).

Essa comunhão de corpos, entretanto, não ocorre apenas entre as mulheres mairuns. Ainda que de uma espécie diferente, também os homens conhecem uma intimidade estranha a olhos civilizados. É o próprio Isaías que reconhece, satisfeito: “Teró se aproxima mais, encosta seu ombro no ombro do Avá e o abraça, carinhoso. Isaías pensa: esses nossos hábitos de corpo, essa intimidade masculina, tão nossa, tão mairuna. Como é bom” (RIBEIRO, 2001, p. 275).

Para Alma, aos poucos, o mundo patriarcal se revelará como o mal, a desordem, porque o masculino secou a fertilidade do feminino, substituindo uma religião do corpo por outra, do puro espírito. Sobre Alma pesa a mágoa do patriarcado: ela é o corpo, ela sofre a dor e precisa sofrê-la duas vezes, se não encontra lugar num mundo liberto do masculino:

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? E sobretudo Alma, meu bem, filhinha do seu Alberto, lá do Cosme Velho, sobretudo, 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. 159, grifo meu).

Como ela é mulher do coletivo tribal, uma moral antipatriarcal devolve-lhe o *status* divino, pois a devolve ao andrógino e à partenogenia. Então, ela conclui: “Este negócio de pai é bobagem. O choco mais ainda. Vou eu deixar algum homem me arrebatrar a glória de estar buchada por meses? Ou roubar minha façanha de parir? De minha filha Iuicui ou de meu filho Mairaíra a mãe sou eu, o pai também. Eu sozinha! Não, eu e Deus!” (RIBEIRO, 2001, P. 349). Como no experimentar matrístico, a fêmea volta a ser a detentora da fertilidade, em co-núbio direto com a divindade. O Deus é o coletivo, o pai são todos; e a Mãe, sozinha, é a doadora de vida: Alma funda, 8 mil anos depois do fim da primeira sociedade matrística, o seu equivalente no coração da América. Entre este povo “selvagem”, aliás, já se reconhece a supremacia feminina. Mesmo admitida a agnação, “são elas que fazem os aroes com a semente tomada dos Onções” (RIBEIRO, 2001, p. 243, grifo meu). Inverte-se a hierarquia e, aqui, é o homem que assume uma função servil diante da mulher.

Alma leva mais adiante uma primazia feminina, restituindo uma comunidade matrística por meio da poliandria, ao se ver “prenhada por índio, por um, por muitos, quem sabe lá?”

(RIBEIRO, 2001, p. 326). Alma pretende fundar uma descendência matrilinear, de homens fortes e independentes:

Ser a mãe de fulaninho não será para mim como para um homem ser o pai de fulano? Os homens aqui mudam de nome quando têm um filho homem. Maxĩ-hú é o pai de Maxĩ. Teró, por muito tempo foi Jaguarhú. Eu seria Iuicuihí se minha filha se chamasse Iuicui? Ou mairahú se meu filho pudesse chamar-se Maíra? Será que pode? Melhor é que seja menina: Iuicui. Eu a criaria para mirixorã, como eu. Começaremos uma tradição nova de mirixorãs do clã das onças. Poderão até vir a ser as mais lindas, as preferidas de todos os homens para as trepadas de puro gozo. Isto é o que eu quero, uma filha muito fêmea, Iuicui, para ser uma mirixorã muito macha (RIBEIRO, 2001, p. 347).

Alma reflete inicialmente sobre os nomes, demonstrando sua preocupação com uma linhagem. Se tiver um filho, este levará o nome do deus tribal, e ela será, então, Mairahú, o caos primordial de onde surgiu o mundo dos mairuns. Entretanto, seu maior projeto é prolongar uma função matrística da fêmea doadora e faz isso introduzindo sua estirpe no interior do clã jaguar, o símbolo máximo do poder masculino entre os mairuns, já que dentre seus membros é escolhido o Avá, senhor guerreiro da tribo.

Ao assumir o posto de mirixorã e calcular uma dinastia de mulheres livres, poliândricas e doadoras sexuais, Alma repropõe modernamente um tradicional e nuclear papel da hierarquia matrística: o da virgem prostituta sagrada.

Maria Nazareth de Barros lembra que, nas sociedades regidas pela Grande Mãe, as práticas sexuais da deusa eram reproduzidas, no plano terrestre, por rituais de defloração conhecidos como “prostituição sagrada”:

Toda jovem púbere, independentemente de sua condição social, oferecia à Deusa, nos templos que lhe eram consagrados, sua virgindade. Como *prostituta*, sentava-se à espera de que um estranho lhe fizesse uma oferenda em dinheiro e, fosse qual fosse a quantia, ela aceitava, cumprindo o sagrado ritual de amor. Só após essa oferenda à Deusa a jovem era considerada virgem, no sentido religioso do termo, o que estabelecia sua ligação com Eros, princípio feminino. [...] A Grande Deusa era sempre virgem e isso não a impedia de procriar numerosos filhos [...]. Os filhos das deusas eram chamados *parthenoi* – nascidos de uma virgem (BARROS, 2004, p. 29, grifo da autora).

Se, para nós, o termo “prostituta sagrada” constitui um oxímoro, é porque o ocidente vinculou, posteriormente, a virgindade à castidade do corpo. Barros (2004, p. 30), contudo, ressalva que “*parthenós* e *virgo* possuem um sentido mais amplo”: se o primeiro refere-se à gestação e à maternidade, virgem, por sua vez, significava apenas não casada, celibatária e aplicava-se à “mulher que não dependia, não estava sob o poder, ou autoridade, de nenhum homem”. Esta é a condição que Alma casualmente assumiu entre os mairuns e agora quer

estender para sua descendência, pois as mirixorãs “são mais mulheres que as mulheres comuns e talvez até mais mairuns”, afirma Isaías. “Não podendo ser tomadas como esposas, ficam como que suspensas no ar. São mulheres de todos. São mulheres de ninguém. São mulheres de si mesmas, porque se fazem desejadas de todos os homens”. Sua função é guardar os segredos do amor, como a prostituta sagrada da Grande Mãe. São

mulheres que gostam muito de foder e que sabem tudo do amor. Elas têm suas artes. As outras mulheres mairunas também gostam de sururucar, mas seu único artifício é a glória de manter, dentro de si, um homem com o pau duro, sem esporrar, a noite inteira. As mirixorãs não. Elas têm artes de fazer um homem gastar todo o óleo, esporrando sem parar, durante a noite inteira (RIBEIRO, 2001, p. 111).

À frente, Isaías explica a Alma a função que, sem perceber, ela assumiu entre os mairuns:

– Mirixorã é uma categoria de mulheres que não se casam, nem têm filhos. Estão aí disponíveis, por assim dizer.
 – Então é isso que eu sou? Mirixorã quer dizer: puta, puta de índio! A isso me reduzi, Isaías: puta de índio?
 – Não tem nada de puta, Alma. Uma mirixorã é uma pessoa muito apreciada. É até consagrada num cerimonial. [...] Elas são escolhidas e preparadas para esta função que, de certo modo, é até superior à da mulher comum. [...] Sendo as mirixorãs mulheres autônomas, livres, sem um clã a que se devam, sem marido que tenham de cuidar, são parecidas com você. Daí a confusão (RIBEIRO, 2001, p. 298).

Assim, por seu ato imoral e de rebeldia contra as regras patriarcais e cristãs, Alma sacraliza a sexualidade recorrendo a uma velha prática matrística: “Celebrar os mistérios do amor carnal pelo rito mágico era uma honra para todas as jovens que, ao praticarem o ritual, investiam no próprio corpo todo o poder enigmático da Deusa” (BARROS, 2004, p. 29). No enredo de *Maíra*, a sacralização de Alma é diretamente anunciada no capítulo “Micura: Canindejub”, em que o lado escuro de Maíra, noturno, feminino e caótico, identifica-se com a branca mirixorã e desce para encarnar no corpo dadivoso da fêmea:

Ó mulher macha, vive do seu sumo. De todo o corpo tira gozo, gozoso. Tira e dá. É uma beleza esta pele lisa, coberta de penugem, com seus tufo de pentelhos. Bem esticado, esse pelame daria para cobrir minha cara na cheia. Pele de pêlos e poros sensibíllimos. Feita para sentir as virações do ar, para outros corpos saborear (RIBEIRO, 2001, p. 313).

As descrições sensualistas seguem elogiando o corpo da fêmea e ressaltando-lhe as qualidades eróticas. Fisicamente, Alma ora lembra os ícones da Deusa Mãe que punham em rele-

vo seus atributos de fertilidade. “Os cabelos loiros, toda peluda por baixo, nas partes lá dela. O corpo cheio, seios estufados, dos grandes”, descreve Quinzim (RIBEIRO, 2001, p. 116); ora apresenta-se, como vimos acima, com essas qualidades das prostitutas sagradas das sociedades matrísticas:

A prostituta sagrada é uma figura graciosa com o corpo coberto de véus, com braceletes nos braços e tornozelos, com brincos nas orelhas, cheia de colares. Seu perfume inebria, sua pele amaciada com óleos é um convite ao toque. Todo seu corpo fala, como que dando boas-vindas à paixão. Não há palavras, os braços são estendidos, suave é a expressão dos olhos, as faces radiantes dizem o que há para ser dito (MONTEIRO, 1998, p. 45, grifo da autora).

Os rituais hierogâmicos nas sociedades matrísticas seguiam-se de festas orgíacas, em que a sexualidade era praticada de maneira mais franca e livre do que nas culturas posteriores. A reprodução desses rituais aparece no capítulo “Jurupari”, em que, embora comemorando um deus americano masculino e patriarcal, a festa assume conotações dos rituais dedicados à deusa, por sua permissividade e desregramento:

Ainda reconhecemos os irmãos e as irmãs no pátio à luz do sol. Mas logo vem a noite, e mais e mais cauímos. 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. 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).

O narrador prevê a desordem que se anuncia para o ritual em que possivelmente se quebrarão todas as regras de parentesco. Com isso, antecipa, também, o que será o papel de Alma na sociedade mairum, que, ao chegar com Isaías, instalar-se na casa Jaguar e relacionar-se com o sobrinho do Avá, confundirá as regras de parentesco, fazendo retornar ao caos matrístico a ordem instituída sobre o tabu do incesto. Quando o Avá a instalou em sua casa, o lar dos onças, tratando-a como irmã, deu a entender que, segundo as regras de parentesco, ela podia se relacionar com os outros clãs. “Eu não entendi, então”, diz Alma, “que aquilo era uma recusa, que toda a aldeia estava sabendo que eu era onça e, se era onça, os outros, do outro lado, podiam trepar comigo” (RIBEIRO, 2001, p. 298). Por outro lado, Isaías informa-a, a respeito de sua relação com Jaguar, do clã dos onças: “Como você não é realmente uma onça, não há incesto. Ele pode andar com você”. E Alma conclui: “Vocês são uns oportunistas. Por isso ou por aquilo, pais e filhos me fornicam dentro da lei” (RIBEIRO, 2001, p. 299). Entretanto, mais tarde, como vimos, se orgulhará de sua condição, que pretenderá prolongar em sua des-

cendência feminina. Chega a reconhecer que instaurou a desordem nas regras tribais, mas se coloca acima dessas regras. Diz de seus encontros com Jaguar: “Aparentemente rompemos com regras clânicas. É como um incesto, talvez por isso seja mais gozoso. [...] O próprio incesto clânico, no nosso caso, meu e do Jaguar, não é lá essas coisas, porque eu paio no ar, acima das classificações ou abaixo, não sei, mas livre delas” (RIBEIRO, 2001, p. 315). É que Alma naturaliza a lei, dá espírito às regras e corpo aos traços abstratos da cultura: “Eram bons aqueles dias de convívio, de maledicência delicada, de riso claro. Eram úteis também porque davam aos homens o sentimento de segurança de que eu, quando andava à noite pelo pátio, estava em estado de pureza: era perfeitamente fodível” (RIBEIRO, 2001, 329).

Certamente Isaías também colabora no embaralhamento das regras, pois, como veremos, ele é, ao lado de Alma, importante agente de caotização no enredo do *Maíra*. Quando não se apossa da mulher que traz para a tribo, inverte a tradição patriarcal, devolvendo-a à liberdade e ao convívio coletivo. Com essa ação, Isaías abre caminho para destruir o próprio tabu do incesto, a lei maior, que, aliás, é o traço peculiar da sexualidade matrística e das religiões da Grande Mãe. Como a deusa copula com o filho amante, “o *hieròs-gámos*, por princípio, foi sempre incestuoso”, nota Maria Nazareth de Barros (2004, p. 28). É a própria Alma quem alerta para o que os dois provocaram: “Abra os olhos, rapaz, o incesto tá solto aqui”. E conta, para o apático Avá, os encontros de Inimá, prometida de Isaías, com o sobrinho deste, Jaguar:

Você mesmo é o culpado. Até parece que pegou o tal complexo de castração dos mairuns. Jaguar me contou a história da mulher com boceta dentada que nem boca de piranha. Larga de guardar seu rancuãi, rapaz. Ninguém come ele não. Mulher nenhuma tem dente não. Só na boca de cima. O que Inimá quer é fornicar, o que ela gosta é de rancuãi; se você não trepa com ela, ela sai por aí trepando com todo mundo (RIBEIRO, 2001, p. 311-312).

A imagem da vagina dentada, em que, aliás, congrega-se a ação nutricional e a sexual do Regime Noturno, torna-se, então, uma espécie de símbolo para essa fome do corpo, que é fome feminina, de libertar a matéria e conhecê-la por dentro, no fundo. Fome que levará a uma predominância, no imaginário de *Maíra*, do que Bachelard (2003, p. 109) chamou de “psicologia digestiva” e associou aos devaneios da Terra e das imagens da intimidade.

3.2 As imagens da Terra e a linguagem especular do Outro

Retomando a perspectiva de Gilbert Durand, verificamos que predominam em *Maíra* os símbolos e termos referentes às atividades biológicas imanentistas, aquelas que orbitam em torno das experiências e do sentido do corpo físico e de sua existência material. As dominantes digestiva e sexual unem-se nitidamente, por exemplo, nestas palavras de Maíra, ao encarnar no corpo de Isaías: “Eta merda de corpo este, desgastado de tão mal gastado. É um tubo: numa ponta, a boca, que bota a comida para dentro sem sentir o cheiro e o gosto. Na outra, o cu, por onde caga, também sem gozo” (RIBEIRO, 2001, p. 301). Ou nesta outra passagem, em que Nairí, falando aos rapazes iniciados, põe em relevo a ambigüidade do verbo comer ao associá-lo às mulheres: “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” (RIBEIRO, 2001, p. 103).

As imagens noturnas da dominante digestiva e sexual concentram-se, segundo as categorias de Bachelard, especialmente na imaginação da matéria terrestre, e caracterizam-se psicologicamente pelo desejo de um retorno à mãe.

A condição de geradora e nutriz da vida e o vínculo que une a mulher aos mistérios da matéria também a associarão à Terra e aos benefícios que esta oferece ao homem através da coleta de alimentos e da agricultura. Por isso, faz parte da cultura matrística “a predominância da terra e da vegetação com todo o seu simbolismo” (NEUMANN, 2003, p. 49). A Terra – *Tellus Mater*, divindade da fertilidade – foi o “primeiro elemento cultuado”, deusa que foi “gerada por ela mesma”, e a figura feminina foi a primeira a se antropomorfizar (BARROS, 2004, p. 17-19). Eliade argumenta que, assim como o homem nasce da mulher, ele também se acredita nascido da Terra e, portanto, a geração e o parto constituem “versões microcósmicas” do milagre universal do surgimento do homem, em que “a mãe humana não faz mais do que imitar e repetir este ato primordial da aparição da Vida no seio da Terra” (ELIADE, 2001, p. 119). A própria palavra “homem”, segundo o autor, significa, em muitas línguas, “aquele que nasceu da Terra”. O exemplo pode vir de nossa própria língua, em que a palavra “homem” origina-se de “humus”, isto é, o termo latim para designar a matéria fértil telúrica.

Além de relacionar-se “misticamente” com a Terra em função da analogia entre o parto e a origem terrestre do homem, para Eliade, existe outra associação entre a fertilidade feminina e a telúrica. O autor atribui à mulher a invenção da agricultura, o que constituiria outro motivo para relacionar a Terra e seus benefícios ao elemento feminino: “O fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado está ligado à descoberta da agricultura pela mulher. Foi

a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares. Foi ela que, naturalmente, se tornou proprietária do solo e das colheitas” (ELIADE, 2001, p. 121).

De qualquer forma, a mulher e a agricultura aparecem sempre associadas. Eisler (1989, p. 50) observa que existem evidências de divinização da fêmea humana “nos três principais centros de onde se originou a agricultura: Ásia Menor e sudeste da Europa, Tailândia e sudeste da Ásia e posteriormente também na América Central”. Beauvoir (1970, p. 88) afirma que “o agricultor admira o mistério da fecundidade que desabrocha nos sulcos dos arados e no ventre materno”. Como sabe que também foi concebido e gestado, semelhantemente à rês e às colheitas, “a Natureza na sua totalidade apresenta-se a ele como uma mãe; a terra é mulher, e a mulher é habitada pelas mesmas forças obscuras que habitam a terra”. Para a autora é em parte por esse motivo que é confiado às mulheres o trabalho agrícola: “Capaz de atrair a seu seio as larvas ancestrais, tem ela também o poder de fazer jorrar dos campos semeados os frutos e as espigas”. Para o homem dessas sociedades agrícolas, “filhos e searas se lhe afiguram dádivas sobrenaturais e são os misteriosos eflúvios emanando do corpo feminino que atraem para este mundo as riquezas enterradas nas fontes misteriosas da vida” (BEAUVOIR, 1970, p. 88).

Para Bachelard (2003, p. 48), as imagens da Terra são as mais propícias para alimentar devaneios de choques e conflitos. “Com muita freqüência a agitação intestinal das substâncias é apresentada como o *combate* íntimo de dois ou de vários princípios materiais” (grifo do autor). Além disso, por um princípio “simplificador das imagens dinâmicas”, “toda luta é dualidade” e, reciprocamente, “toda dualidade é luta”. “Para a imaginação, toda substância fica necessariamente dividida assim que deixa de ser elementar. [...] À menor *desordem* imaginada no *interior* das substâncias, o sonhador julga-se testemunha de uma luta pífida” (BACHELARD, p. 50, grifos do autor). Assim, quando impulsionado pela solidez da matéria terrestre, o sonhador desliga-se de um sentimento de uniformidade do eu para experimentar o conflito dos elementos. Por conseguinte, essas são as imagens mais presentes quando o tema da imaginação é o encontro com o Outro. É a Terra que oferece aos sentidos humanos a experiência da matéria que resiste, logo, da realidade que se opõe e do Outro que se impõe. Bachelard (2001, p. 29 e 31) afirma que o objeto duro e inerte propõe uma “rivalidade imediata” e “o mundo resistente atrai a nossa agressão”. Por isso, a imaginação da resistência é a “substancialidade imaginária do *contra*” (BACHELARD, 2001, p. 17, grifo do autor).

Se, por um lado, um primeiro contato com a matéria terrestre sugere uma sintaxe do “contra”, por outro “as imagens da profundidade não têm somente essa marca de hostilidade; têm também aspectos acolhedores, aspectos convidativos” regidos pelo “signo da preposição *dentro*” (BACHELARD, 2003, p. 2, grifo do autor). Na verdade, do encontro do espírito com

a matéria resistente eleva-se a dialética do sujeito e do objeto. A imagem material é, então, “uma superação do ser imediato, um aprofundamento do ser superficial”, que “abre uma dupla perspectiva”: para a “intimidade do sujeito” e para o “interior substancial do objeto”. No trabalho da matéria, “as intimidades do sujeito e do objeto se trocam entre si” (BACHELARD, 2001, p. 27).

Quando essa intimidade de um ser em outro é atingida, suscita os arquétipos e símbolos da intimidade, da mãe, do ventre, do colo feminino, do berço (mas também do túmulo), do centro, do microcosmo, do jardim paradisíaco, etc. Vejamos uma passagem exemplar em que, reconquistado o direito do corpo, Alma e Jaguar encontram o amor numa concavidade do mundo:

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 da mão humana. Mas 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).

O universo todo é um ninho, o infinito encontra-se no muito pequeno, aconchegante e apertado. Trata-se daquela “perspectiva dialética” anunciada por Bachelard, uma das formas de contemplar o oculto no Outro. “Os devaneios verdadeiramente possessivos, aqueles que nos *dão* o objeto, são os devaneios liliputianos”, defende o autor. Então, “o interior do objeto pequeno é grande. [...] Assim que vamos sonhar ou pensar no mundo da pequenez, tudo engrandece. Os fenômenos do infinitamente pequeno assumem um aspecto cósmico” (BACHELARD, 2003, p. 11-12, grifo do autor). Como Adão e Eva redimidos, o casal encontra docilidade na culpa pela exposição do Outro. O estar “pelada” salva-se por ser “peluda”, ter um corpo. A volta à mãe trai-se por uma recusa da consciência expressa pela “mão humana”. A evolução é um retorno, olhar “adiante” é retornar os olhos para trás. É que “o interior da noz possui o valor de uma felicidade primitiva”, guarda os sonhos “da intimidade bem protegida”, e “os primeiros devaneios ligados à imagem íntima do objeto são devaneios de felicidade” (BACHELARD, 2003, p. 13-14).

Por essa peculiaridade de suscitar imagens da felicidade primitiva, os devaneios da intimidade da Terra são os que encontram maior resistência por parte de um imaginário racionalizado e cientificista. Em Isaías, a fome que redime Alma conduz à tortura psicológica, uma vez que não se exerce como fome do corpo:

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 essa fome voraz da minha dentadura espiritual e esta inapetência sem remédio de minha boca carnal. Inapetência? Não posso deixar de admirar e invejar em todos os mairuns, inclusive em Alma, este apetite voraz para viver, esta capacidade de dedicação e de gozo na tessitura de relações harmoniosas uns com os outros. Não tenho estes talentos. Sou uma pobre máquina de pensar e de rezar, que Deus me ajude (RIBEIRO, 2001, p. 305).

Alma também lamenta a situação de Isaías: “Quem não gosta da mirixorã Canindejub? Só Isaías! Mas que diabo espera ele de mim? Não sou feita como ele. Graças a Deus, tenho ganas, tesões, desejos” (RIBEIRO, 2001, p. 314).

Alma e Isaías são caracteres complementares e fazem parte, como veremos em capítulo à frente, da estrutura catóptrica do romance de Darcy Ribeiro. Nos devaneios terrestres, o sonhador “coloca um não-eu *defronte* do eu” (BACHELARD, 2001, p. 29, grifo do autor). Todo elemento encontra uma imagem especular. Como se vê nas paisagens descritas pelo narrador: “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); “lá no alto, outro Iparanã parece correr no teto do mundo. Miragem!” (RIBEIRO, 2001, p. 361). Numa projeção inversa, os olhos confundem o objeto com a imaginação do objeto, e o céu, símbolo da sublimidade espiritual, é dominado pelo mundo físico, baixo, ctônico. Nestas paisagens maculadas pela presença do Outro, o universo nunca é plano: “A canoa voa no rio, o sol voa no céu” (Ibid., p. 181). Um movimento num plano encontra sempre similar no movimento em outro plano e o mundo torna-se espaço fechado num círculo. Neste caso, o céu, que poderia projetar a imaginação para um além da cena, repete-a, encerrando a imagem sobre si mesma.

Mércio Pereira Gomes diz, da prosa de Darcy Ribeiro, que o autor “se deleita com as palavras e com as idéias que delas se formam, gostando de brincar com palavras, qual um poeta, com idéias absurdas e delírios do pensamento”, num estilo que lembra e “tenta recuperar a linguagem arcaica, barroca, próximo do estilo de um Guimarães Rosa ou de um José Saramago”, com um “amor pelas idéias imaginativas” (GOMES, 2000, p. 21). Entretanto, cabem aqui duas observações.

Em primeiro lugar, a de que a manipulação da linguagem em Darcy Ribeiro não é uma questão de virtuosismo ou atitude maneirista. A “brincadeira” com palavras e o “barroquismo” de Darcy não é questão de puro ludismo, mas um valioso recurso expressivo, resultado

de uma obsessão temática com o Outro e da linguagem catóptrica que ela suscita, ocupada em manifestar a dialética dos opostos.

Como é na linguagem que se constituem os valores de cultura e seu poder de automanutenção e coerção, Darcy Ribeiro procura desarticulá-la para dissolver esses valores. O mecanismo é o da exploração da palavra e da sintaxe, fazendo-as revelar o que escondem, o outro subsumido pela função – que caracteriza toda linguagem lógica – de bem representar conceitualmente. Em uma palavra, por exemplo, o autor busca remexer sua estrutura, substituindo ou compondo sufixos e prefixos para multiplicar seus significados, denunciando as diferenças entre vocábulos de mesma etimologia, mas também suas semelhanças, apesar da diversidade de formas; ou flexioná-la num modo gramaticalmente proibitivo, para desvelar o que a proibição oculta; ou, ainda, justapô-la a uma palavra contrária, para que, espelhada assim uma na outra, cada palavra mostre suas limitações acusadas por suas antíteses. Em: “Aquele anjo-índio navarro olhará” (RIBEIRO, 2001, p. 320), por exemplo, no substantivo composto justapõem-se dois vocábulos semanticamente inversos, em que ao anjo, alusão a uma espiritualidade desencarnada, vem juntar-se o índio, expressão do “selvagem”, telúrico e instintivo.

Com mais frequência, porém, aparece a mesma palavra rearranjada pela manipulação de prefixos ou sufixos que lhe invertem ou desvirtuam o sentido original: “Esses meus mairuns só se querem assim como estão feitos, refeitos. Bem feito, serão desfeitos” (RIBEIRO, 2001, p. 331). O trocadilho mostra como a escatologia de *Maíra* não serve para a reinstauração de *uma* cultura, mas a da destruição *total* de qualquer sistema instituído e de todo centro ordenador de sentidos. Uma espécie de sinopse desta intenção aparece duas linhas depois deste excerto, quando Maíra se nomeia um deus “contrafeito”.

Mecanismo semelhante aparece em: “Estou cheio de *desgosto* com o *gosto* de minha boca” (RIBEIRO, 2001, p. 107, grifos meus); “Eta merda de corpo este, desgastado de tão mal gastado” (RIBEIRO, 2001, p. 301, grifos meus); “desinsofridos, desinfelizes” (RIBEIRO, 2001, p. 203); “desposuídos” (RIBEIRO, 2001, p. 328). Existe, como se pode notar, uma insistência no prefixo “des”, pelo seu significado de negação, de ação contrária à do vocábulo prefixado. O deslocamento do sentido original da palavra obriga a uma leitura circular, em que sentidos opostos dialogam na mesma expressão. Em alguns momentos, este efeito é obtido pela simples repetição vocabular, como em: “O fim do fim de toda a vida” (RIBEIRO, 2001, p. 321), onde a duplicação consecutiva da palavra “fim” converte o termo na sua própria negação, pois o “fim do fim” só pode ser um começo ou, ainda melhor, um *recomeço*, situação em que o “fim da vida”, isto é, a morte, sofre um processo de eufemização para tornar-se o início da vida.

A perversão da norma, por outro lado, também serve, na prosa de Darcy Ribeiro, para dar expressão às imagens do Outro e do caos. Além de ocasionais desobediências à sintaxe convencional da frase, ocorrem também em seu texto flexões vocabulares ilícitas. Vejamos uma passagem: “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? Cria-turas? Haverá um Deus de deuses?” (RIBEIRO, 2001, p. 318, grifo meu). Flexionando o pronome indefinido invariável na forma plural, o narrador dá substância ao sentido vácuo e abstrato do termo, concretiza e personaliza em muitos o Nada, criando, para os sentidos, uma imagem sugestiva do Vazio Pleno, uma ausência lingüisticamente materializada.

Ocupado, portanto – pela temática do “Não-Ser” –, em preencher os vãos do signo e explorar lingüística e esteticamente a falta, é de se esperar que prevaleçam, no estilo de Darcy Ribeiro com o *Maíra*, as figuras de exaltação do ilógico: antíteses – “alegrias das festas [...] tristeza do choro” (RIBEIRO, 2001, p. 56); “esperando para ir adiante, voltando atrás” (RIBEIRO, 2001 p. 107); “A seguir do cantochão das cigarras gordas e das estridências das cigarras magras” (RIBEIRO, 2001, p. 295); oxímoros – a “catinga doce” de Anacã (RIBEIRO, 2001, p. 55); “capangas de Deus” (RIBEIRO, 2001, p. 320); “É uma dança cantada, triste e alegre” (RIBEIRO, 2001, p. 60); “Ó longos breves enganos” (RIBEIRO, 2001, p. 207); paradoxos – “Ó feros fogos que não me queimam” (RIBEIRO, 2001, p. 207). Diria que Darcy Ribeiro procura, em *Maíra*, antes a não-linguagem, o não-código, uma vez que não nomear é não estabelecer a alteridade e a conseqüente necessidade – isto é, a *falta* – da comunicação. Entretanto, a incomunicação deve se fazer não pela ausência de sentidos, mas pelo excesso deles.

Esse estilo fusionista suscitado pelo tema do Outro é uma das peculiaridades dos devaneios da Terra. Ao oferecer aos sentidos uma matéria de resistência, a imaginação terrestre desperta no sujeito dinamismos energéticos e sugere, nas palavras de Bachelard (2001, p. 1), “dificuldades e paradoxos sem fim”. O mundo que resiste impulsiona o sujeito “para fora do ser” e dá ensejo aos “mistérios da energia”. “Somos desde então seres *despertos*. Com o martelo ou a colher de pedreiro na mão, já não estamos sozinhos, temos um adversário, temos algo a fazer. Por pouco que seja, temos, por isso, um destino cósmico” (BACHELARD, 2001, p. 16, grifo do autor). É uma poética do choque e da agitação imanente:

A imaginação que se compraz com tais imagens de oposição radical [...] determina um materialismo maniqueísta, em que a substância de cada coisa torna-se o lugar de uma luta renhida, de uma fermentação de hostilidade. A imaginação aborda uma *ontologia da luta* em que o ser se formula em um *contra-si*, totalizando o algoz e a vítima, um algoz que não tem tempo de saciar-se em seu sadismo, uma vítima a quem não se deixa comprazer-se em seu maso-

quismo. O repouso é negado para sempre. A própria matéria não tem direito a isso. Afirma-se a agitação íntima. O ser que segue tais imagens conhece então um estado dinâmico que é inseparável da embriaguez: é agitação pura. É *formigueiro puro* (BACHELARD, 2003, p. 57, grifos do autor).

É o processo, na visão do autor, que leva a linguagem aos fenômenos de tropismo, das metáforas e sinestesias, que buscam “o *outro* no interior do *mesmo*”, quando, então, “um *sentido* é excitado por um outro *sentido*” e um substantivo pode reunir dois adjetivos contrários. Isso permite “a oportunidade de viver uma ritmanálise que consegue restituir duas tentações contrárias em uma situação em que o ser equívoco exprime-se como ser equívoco, como o ser de dupla expressão”. Na “imaginação tonalizada das duas qualidades contrárias”, as “contradições que seriam intoleráveis em seu primeiro estado sensível tornam-se vivas em uma transposição para outro sentido” (BACHELARD, 2003, p. 64-65, grifos do autor).

O segundo comentário que gostaria de fazer ao texto de Mércio Pereira Gomes citado acima diz respeito à aproximação que com frequência se faz entre o estilo de Darcy Ribeiro e o de João Guimarães Rosa. Também já se falou de “barroquismo” com relação ao estilo roseano. Entretanto, gostaria de ressaltar algumas diferenças que percebo na linguagem dos dois autores.

Muitas qualidades aproximam os estilos de Darcy Ribeiro e Guimarães Rosa: o aproveitamento do linguajar oral, a combinação de semas e extratos lingüísticos contrários, as figuras de harmonia conferindo ritmo poético à prosa, a habilidade, enfim, de desarticular a morfologia e a sintaxe para aproveitar seus recursos expressivos. Numa palavra, existe um traço que une a prosa dos dois autores mineiros, que alguns críticos definiriam por “barroquismo” e eu prefiro chamar de exuberância da língua. Ambos desenvolvem uma linguagem perifrástica e um discurso elíptico: existem mais coisas ocultas do que reveladas em seus textos, graças a um estilo de superabundância semântica. São ambos autores de profundidade, que descem à matéria do mundo para buscar uma infinitude do mínimo e, por isso, compartilham estilisticamente uma filiação às imagens terrestres. Entretanto, existe uma espessura em Rosa, mas uma profundeza do abismo em Darcy Ribeiro, distinção que pode ser melhor compreendida pela dupla segmentação que Bachelard propõe para os devaneios da Terra. O autor dividiu seus estudos sobre a imaginação da matéria terrestre em dois volumes, para dar conta dos dois diferentes movimentos, a extroversão e a introversão, a vontade e o repouso: o primeiro cuida dos “devaneios ativos”, de “agir sobre a matéria”, do trabalho; o segundo segue uma “involução” para as “imagens da intimidade”. “Parece que a matéria tem dois seres: seu ser de repouso e seu ser de resistência”, defende. “Encontramos um na contemplação, o outro na ação” (BACHELARD, 2001, p. 35). “Funda-se assim uma psicologia da preposição *contra* que vai

das impressões de um *contra* imediato, imóvel, frio, a um *contra* íntimo, a um *contra* protegido por várias barreiras, a um *contra* que não cessa de resistir” (BACHELARD, 2001, p. 1-2, grifos do autor).

Como os devaneios da Terra são, pois, devaneios da energia, para ver como essa dinâmica se configura nos estilos de Darcy Ribeiro e Guimarães Rosa, comparemos duas imagens de movimento em ambos os autores, e veremos que as diferenças despontam. Primeiro uma descrição de um temporal com enchente no conto “Um moço muito branco”, de Guimarães Rosa (1985, p. 90):

Dito que um fenômeno luminoso se projetou no espaço, seguido de estrondos, e a terra se abalou, num terremoto que sacudiu os altos, quebrou e entulhou casas, remexeu vales, matou gente sem conta; caiu outrossim medonho temporal, com assombrosa e jamais vista inundação, subindo as águas de rio e córregos a sessenta palmos da plana. Após os cataclismos, confirmou-se que o terreno, em raio de légua, mudara de feições: só escombros de morros, grotas escancaradas, riachos longe transportados, matos revirados pelas raízes, solevados novos montes e rochedos, fazendas sovertidas sem resto – rolamentos de pedra e lama tapando o estado do chão. Mesmo a distância do astroso arredor, a muita criatura e criação pereceu. Soterradas ou afogadas. Outros vagavam ao deus-dar, nem sabendo mais, no avesso, os caminhos de outrora.

Agora um excerto do *Maíra*, do capítulo “Jurupari”, em que se narra uma festa orgiaca na tribo mairum:

Gira 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 caatinga 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. Rola a roda que rola e torna a rodar. Tudo rola ao redor do umbigo do mundo: esse pátio mairum com o tuxaua Anacã plantado no meio. Só ele é fixo no mundo que roda a girar. 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 jaguariouí 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).

É notória a mesma paisagem caótica, agitada e rumorosa nos dois excertos, sugerindo confrontos e misturas de elementos. Em ambos, os contornos dos objetos se perdem, levados pela ação de um movimento impetuoso. Mas o mesmo movimento parece ter, em Rosa, um vetor de direção. Em seu percurso, ele faz emergir das coisas a sua força para as confundir

num amálgama, como é a intenção de toda imagem terrestre. Desenraizados, os objetos mostram seu avesso, o espaço revela outra geografia. Esse vetor do movimento, que em Rosa parece angular, ziguezagueando entre as coisas para realçar-lhes ainda mais suas qualidades, em Darcy Ribeiro é circular, e os objetos são revelados pelos seus opostos ou complementares. São, nesse aspecto, significativos os termos aos pares para definir o tumulto que “tudo entrevera” no texto do *Maíra*. Notem-se, ainda, os períodos assindéticos de Rosa em contraste com o predomínio da preposição aditiva em Darcy Ribeiro. A palavra de Rosa é uma cascata; a de Darcy Ribeiro, um sorvedouro. A luminosidade semântica do estilo roseano faz da linguagem um tesouro de jóias e pedrarias; o estilo de Darcy Ribeiro não é a pedra, mas o limo onde tudo se amalgama e escurece.

Por outro lado, no excerto de Rosa terra e água se embatem, mas continuam imiscíveis, o que se percebe, por exemplo, na conjunção alternativa que dá às criaturas mortas destinos diferentes, “soterradas *ou* afogadas”. Mas, se lá os elementos lutam entre si, em Darcy Ribeiro eles se absorvem mutuamente, e o ar na asa dos espíritos (mamaés) tem o peso terrestre do chumbo. Aliás, em se falando em chumbo, não faltam, nas figuras da língua alquímica de Darcy Ribeiro, nem as cores espagíricas do negro, do vermelho e do amarelo.

Em Rosa, o Bem e o Mal se enfrentam; em Darcy Ribeiro, se confundem. Como Rio-baldo, as personagens de Rosa se incomodam com o mal, enquanto as de Darcy Ribeiro buscam acomodar-se a ele. Comprova-se o estilo fusionista de Darcy Ribeiro observando-se a linguagem de Alma e Isaías, povoada de figuras de ambigüidade, como neste pensamento da moça: “Servi-lo com minha alma e com meu corpo, no sentimento e na dor. Do mundo nada quero e tudo quero. Isso é o que peço agora: [...] o gozo de sofrer pelo amor de Deus” (RIBEIRO, 2001, p. 91), em que as antíteses iniciais conduzem à fusão dos contrários no oxímoro do gozo sofredor, ou no paradoxo de uma explicação a Isaías, em que ela afirma, ao mesmo tempo, o bem e o mal de sua escolha: “Meu desejo egoísta de colocar-me a serviço de Deus” (RIBEIRO, 2001, p. 128).

Igualmente, mas talvez com maior intensidade, pois registrado num estado de maior tensão e insolubilidade, o discurso de Isaías também é marcado pela antítese e pela negação. Cada frase afirmada é consecutivamente negada por outra:

Preciso rezar ainda *mais*. Mas rezo cada vez *menos* e com menos fé. Minha fé está minguando. Será de tanto pedir o que ela não me pode dar? Não tenho direito de esperar milagres. Ainda há milagres? Talvez nunca tenha havido. E, afinal, o milagre que peço, qual é? É que Deus mude minha substância, me faça genovês ou congolês ou brasileiro ou um homem qualquer. Isto não é problema pra Deus. É problema meu. Tenho é que me aceitar tal qual sou, para

mais respeitar em mim a sua obra. Obrinha de merda, Deus que me perdoe (RIBEIRO, 2001, p. 43, grifos meus).

Por uma série de recursos e pela presença de expressões dubitativas, o texto torna-se perifrástico, e fica a impressão de um pensamento viscoso, que não avança, mas volve sempre sobre si para negar-se: orações afirmativas são seguidas por suas próprias negativas, num paralelismo sintático que as irmana em mútua exclusão; expressões interrogativas abrem lacunas no pensamento e são freqüentemente respondidas negativamente; frases alternativas impedem a afirmação de fixar-se num único sentido; sentenças aparentemente seguras são logo destituídas de sua verdade por juízos contrários. A negação parece, sempre, de alguma forma, acompanhar as afirmações da maioria das personagens: “Você me acha abominável, *não* é Isaías? Abominável ou *não*, agora mesmo ela foi trepar . Você sabe com quem, *né?*”; “*Ninguém* como ele *não*. Mulher *nenhuma* tem dente *não*”; “Eu *não* tenho *nada* com o mundo lá de fora. *Tenho tudo* é com essa vidinha daqui. *Não* largo esse osso, *não*” (RIBEIRO, 2001, p. 311-312, grifos meus); ou ainda: “Ó, eu, Teidju! Eu já, *não* agora, *nada!* *Nenhum: ninguém. Não* eu, eu *não!*” (RIBEIRO, 2001, p. 269, grifos meus).

Isaías tem uma definição para o seu discurso e o de Alma que, a meu ver, é precisa e eloqüente: “Ambos fazemos discursos gordos, dona Alma”, conclui o ex-padre, percebendo que essa “obesidade discursiva” está justamente numa rotundidade, na circularidade das falas e intenções: “Veja só, prossegue ele, a senhora pedia, ao que parece, minha ajuda. Agora quer me ajudar. Temo muito que nenhum de nós possa ajudar a ninguém” (RIBEIRO, 2001, p. 129). No estilo de Darcy Ribeiro e de suas personagens, impera a simetria, em que todo elemento sempre devolve ao outro uma face desconhecida e oculta que precisa revelar-se. Daí a certa freqüência de uma sintaxe elaborada a partir de frases diádicas e catóptricas, como nestes trechos: “Isaías se pergunta o que significa esse encontro de uma mulher que vai e de um homem que vem, pelo mesmo caminho” (RIBEIRO, 2001, p. 131); “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” (RIBEIRO, 2001, p. 254-255, grifos meus); “Um menino, Toí; uma menina, Manitzá. Todos repetem gritando Toí, para Toí; Manitzá, para Manitzá” (RIBEIRO, 2001, p. 59). É como se tudo tivesse que ser dito pelo menos duas vezes, a sugerir ao leitor, sempre, a possibilidade de, no mínimo, duas vias de leitura na frase, como a denunciar que toda ação é recíproca, de direção dupla: “Como evitar o desastre inevitável que a *eles* e talvez a *mim*, a *nós* também, soçobrará?” (RIBEIRO, 2001, p. 332, grifos meus).

Esta obsessão pela simetria manifesta-se, às vezes, em curiosas ocorrências, como neste discurso do apocalíptico Xisto: “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 *eleva*r à glória os sete espíritos puros que encontrará” (RIBEIRO, 2001, p. 320, grifos meus), em que a ênfase no místico número sete rege a elaboração do período em sete verbos e sete orações.

É bom atentar, contudo, que simetria, em Darcy Ribeiro, não tem o sentido vulgar da regularidade de proporções, mas atende, antes, ao significado original de “justa proporção”, entendendo-se por “justo” um modo eqüitativo e imparcial de tratar a linguagem. Simetria é, portanto, a multiplicação de vetores num espelhamento *en abyme* do código, em que uma forma ecoa em outras, como na algaravia miscigenada da canção da personagem Boca:

Iparanã, paraná-panema: Ipanema.
 Iparanã, paraná-d’água
 Panem-panam: barbuleta
 Barbuleta azul – Panam-oui, panam-oui, ouii
 Tanajura. Tanajura, bunda mole, bunda dura.
 [...]
 Ê Belém bom. Puta, tanta puta
 Puta, putada. Deputado, deputada
 [...]
 Te mata, negra descarada
 Negra relaxada, regaçada, reganhada (RIBEIRO, 2001, p. 50-51).

Na fala de Boca, similaridades sonoras suscitam similaridades semânticas, níveis de linguagem se confundem, o jogo de “palavra-puxa-palavra” sugere uma infinitude da linguagem, pela infinitude potencial de qualquer termo individual, uma vez que, de uma palavra, por associações, pode-se encontrar *todas* as outras, como se cada signo conservasse, oculto, um germe de todos os sentidos que exclui, o Não-Ser sacrificado pelo conceito. Retirar a porção oculta e reuni-la à que foi apartada parece ser o móvel que conduz a voz narrativa em *Maíra*. A síntese é a utopia lingüística do estilo de Darcy Ribeiro.

Maria Luiza Ramos (2000, p. 144) compara o enredo literário de *Maíra* com a forma-sonata, dos gêneros musicais, explicando: “Na forma-sonata, além de se anunciarem os dois tons que vão dialogar, há todo um desenvolvimento deles, que retornam depois da exposição e terminam numa *coda* em que se pode verificar um *stretto* – quando os dois temas se fundem – ou a vitória de um sobre o outro”. A autora argumenta que, analogamente, a trama do romance obedece a uma lógica em que, primeiro se apresenta um tema, desenvolvido em seguida a partir do confronto com um termo contrário, para, ao final, ser re-exposto numa síntese dialética. Uma dessas tríades ocorre quando, no segundo capítulo da primeira parte (“Antífona”), apresenta-se a personagem Anacã no contexto “selvagem” dos mairuns, que será, em seguida, contraposta à personagem de Juca, o mestiço representante da ideologia capitalista patriarcal,

para encerrar com o mito de “Jurupari”, em que, no contexto mairum, narra-se a supremacia masculina através do temor inspirado pelo monstro mitológico.

Gostaria de acrescentar que esta “forma-sonata” caracteriza não apenas a gramática macroestrutural de *Maíra*, mas se revela também no nível frásico ou – segundo a terminologia adotada por Todorov (2003, p. 24-25) – no *aspecto verbal* do romance. É freqüente a presença de expressões diádicas e triádicas no estilo de Darcy Ribeiro. Essas construções são profusas no texto de *Maíra*, onde aparecem com os mais variados matizes e nos três aspectos do signo vocabular – fonético, sintático e semântico.

Em *Maíra*, tudo tem seu duplo: a missão católica tem seu contraponto na protestante; o relato de Isaías confronta-se com o relato de Nonato; mas, entre um e outro elemento, sempre há um termo médio, a encruzilhada, o Caos: Xisto é a reunião sincrética das religiões, como o relato mítico de Maíra-Micura serve de signo de confluência para os relatos antitéticos de Isaías e Nonato. Por isso, mais que as construções diádicas, prevalece no texto de Darcy Ribeiro um modo tresdobrado de afirmar e narrar, num estilo marcado predominantemente por uma gradação de três termos frásicos. Repare-se nestes excertos: “Os que comem beiju, os que gostam de pacu, os que riem com gozo” (RIBEIRO, 2001, p. 60); “Hoje, afinal, Anacã será chorado e sepultado. Morrerá, por fim, para si mesmo, para nós mairuns, para o mundo inteiro” (RIBEIRO, 2001, p. 119); “Ora choram baixinho, um choro lamuriento, cantado. Ora choram alto, num pranto aberto, lamentoso. Ora choram aos gritos sufocados, lavando-se em lágrimas” (RIBEIRO, 2001, p. 121); “Hoje muito casamento se faz, se desfaz, se refaz” (RIBEIRO, 2001, p. 105). Em todos os casos, o estilo prima por fazer da frase uma vereda que conduz de um conceito a outro com um ponto médio, em que podemos identificar modos de gradação expressos por diferentes vias: pelos verbos “comer”, “gostar” e “rir”, no primeiro excerto; pela expansão da morte de Anacã, do indivíduo para o mundo, com a tribo de intermédio, no segundo; pela intensidade do choro das mulheres, no terceiro, que cresce do baixinho/lamuriento/cantado ao alto/aberto/lamentoso e finalmente até os gritos sufocados/lágrimas; pelos sufixos “des” e “re”, que se apóiam no verbo “fazer” para mostrar o ritmo cíclico de toda criatura ou processo, que nasce e morre para renascer como eterno.

Este último tipo de gradação é especialmente exemplar do estilo do autor, no qual, mais freqüentemente, o terceiro termo aparece como confluência semântica dos dois anteriores. Como são muitos os trechos que recolhi para exemplificar esta característica estilística de Darcy Ribeiro, listo-os, um a um, seguidos de um comentário explicando-lhes a estrutura triádica:

- “Ele sou eu. Eu sou ele, sou nós, e assim havemos de viver” (RIBEIRO, 2001, p. 109) – A epanástrofe entre os pronomes singulares das primeiras sentenças reúne-se, em seguida, na forma plural;
- “Não digo não. Não digo sim. Não faço tudo” (RIBEIRO, 2001, p. 305) – A frase final expressa a relatividade de comportamento sugerida pela combinação das duas primeiras;
- “São mulheres de todos. São mulheres de ninguém. São mulheres de si mesmas” (RIBEIRO, 2001, p. 111) – Ao descrever-se as mirixorãs, espécie de prostituta sagrada entre os mairuns, a preposição “de” tem os sentidos deslocados de uma frase a outra, para que se consiga dar conta da ambigüidade de seu *status* na tribo: a personagem afirma-as como dedicadas à coletividade, mas sem donos, sem maridos exclusivos, isto é, entregues à sua própria vontade e senhoras do seu destino;
- “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) – Depois de duas sentenças negativas em paralelismo sintático, a personagem finaliza com uma oração afirmativa, como a definir o que as outras só o fazem pela exclusão; não obstante, também a definição mantém a vacuidade das orações predecessoras, pelo hermetismo de sua linguagem, como a resumir, afirmando, o que só se diz por meio de negativas – o vazio;
- “Não sou só. Não sou único. Nem sou só deles” (RIBEIRO, 2001, p. 331) – O primeiro termo (“só”) é retomado na frase final com outro sentido, adquirido do termo da oração mediadora e, de “sozinho”, “isolado”, passa a novo significado, de posse; ou, de outra maneira: o sujeito nega-se estar sozinho, numa frase auto-reflexiva, isto é, cujo sentido se encontra exclusivamente na referência do próprio falante; em seguida, nega-se ser “único”, o que já exige, para que se interprete o termo, que se pense num referencial alheio ao sujeito – ele não é “único”, com relação a terceiros que devem existir como ele; finalmente, sujeito que afirma e terceiro oculto na segunda frase combinam-se sintaticamente na terceira;
- “É uma dança cantada, triste e alegre, de negação da morte, de afirmação da vida, de reintegração do mundo” (RIBEIRO, 2001, p. 60) – No trio de atributos para a dança ritualística dos mairuns, o terceiro termo congrega a antítese de morte e vida, pois define a primeira como a passagem para a segunda, isto é, a destruição de um mundo para a criação de outro;

- “Vendo, com doçura, a velhice nos que conheci maduros. Vendo, com gosto, nos meninos de ontem, os homens de hoje. Vendo, com amor, toda a gente nova que nada sabe de mim” (RIBEIRO, 2001, p. 108) – A frase do Avá caminha da velhice à infância dos mairuns, do passado ao futuro (ou vice-versa), para encerrar com uma sentença cumulativa, que reúne todos os indivíduos no substantivo “gente”; repare-se ainda a gradação nas locuções adverbiais: “doçura”, “gosto”, “amor”;
- “Nunca atravessei este estirão sem cobrar um pacu ou um tucunaré, ou os dois” (RIBEIRO, 2001, p.334) – Estrutura simples (e freqüente no texto do romance), em que o último termo soma os anteriores;
- “Eles andam, desconfiados, olhando para os lados, reconhecendo um, outro, cada um” (RIBEIRO, 2001, p. 368) – Duas tríades sobrepostas, forma enriquecida que aparece muitas vezes no estilo do autor e que abrilhanta as melhores passagens do texto: na primeira, três verbos em diferentes modos sintetizam a ação do sujeito, um estado e uma circunstância; o quarto verbo (e segundo gerúndio) inicia uma segunda tríade – “um, outro, cada um” – em que o terceiro termo distribui-se entre os dois anteriores;
- “Talvez seja bom. Talvez seja ruim. Quem sabe?” (RIBEIRO, 2001, p. 55) – O conteúdo dubitativo das duas orações paralelísticas resume-se numa pergunta final e geral;
- “Que será este meu filho ou esta minha filha? Será mairum como eu quero que seja? Será um branco caraíba como eu era, como ainda sou, apesar de mim? Ou não?” (RIBEIRO, 2001, p. 328) – Caso semelhante ao anterior, em que a pergunta final relativiza as anteriores e as repropõe;
- “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?” (RIBEIRO, 2001, p. 318) – Forma mais complexa, em que a triangulação se multiplica em mais de um plano: em um pode-se verificar uma gradação demiúrgica nas instâncias de criação, em que a pura luz desdobra-se em astros e em vida sobre a Terra; em outro, novamente o ciclo vida-morte-vida encontra outra figura, pela combinação da manhã (nascimento) e da tarde (morte), para reunir-se na expressão primaveril “renovar os verdes”; num terceiro, o dia e o mundo (“obra de Deus”) opõem-se à noite e ao céu (“a lua e as

estrelas”), mas os dois pólos se comunicam pelo elemento de transição da chuva, o líquido fertilizante celeste que se derrama na Terra.

- “Sai a florida canoa-ubá, com o patuá de ossos recamados e o mastro deitado, empurrada pelas varas que Jaguar e Teró firmam no fundo do rio. Atrás, aos poucos, vão saindo todas as dezenas de ubás dos mairuns que entram pelo rio adentro, acompanhando o funeral. Navegam devagar, rio acima, com varas e remos, até o furo que vai dar na Lagoa dos Mortos” (RIBEIRO, 2001, p. 123) – Imagem igualmente complexa: em primeiro lugar, três perspectivas do rio congregam-se nessa imagem dividida em três períodos gradativos: o fundo do rio, o rio adentro e o rio acima; o elemento humano do cenário também se gradua, da individualidade da ubá de Teró e Jaguar, para a multidão de canoas mairuns que os segue e, finalmente, para a coletividade total na Lagoa dos Mortos; finalmente, a imagem terminal da Lagoa une as pontas do rio numa massa de água circular, como no trecho que segue;
- “Navegam rio acima, rio abaixo e pelas lagoas em grandes voltas” (RIBEIRO, 2001, p. 254) – O vai-e-vem expresso nos advérbios das orações paralelas encontra sua imagem final na circularidade das voltas e das lagoas;
- “Minúsculos beija-flores, cuitelos, cada qual de sua cor, colibrincam: revoam, param instantâneos no ar, indo e vindo em riscos lineares de flor a flor” (RIBEIRO, 2001, p. 57) – Um dos momentos mais felizes do estilo trinário do autor, em que as triangulações se acumulam e sobrepõem-se: o par sinonímico de “beija-flores” e “cuitelos” reúnem-se num terceiro sinônimo, convertido em verbo – “colibrincam” –, cuja ação se desenvolve numa segunda gradação verbal, em que os modos indicativos passam a gerúndio no terceiro termo; aqui, desdobram-se as tríades: “revoam” e “param” opõem o movimento à estaticidade dos pássaros, conferindo à paisagem uma dinâmica que se intensifica no par de verbos no gerúndio (“indo e vindo”).

Os excertos acima são passagens em que pude perceber semas deslocando-se de um termo a outro da triangulação, para estabelecer, estilisticamente, aquela “forma-sonata” que Maria Luiza Ramos já percebera no enredo de *Maíra*. Entretanto, ainda que não seja tão evidente uma aproximação semântica dialética entre os termos, é inegável uma presença obsessiva da construção triádica na sintaxe dos períodos e orações. Vejamos outros casos: “É um cheiro agudo como ponta de flecha, leve como penugem, cortante como lasca de taquara” (RIBEIRO, 2001, p. 55); “Saúdam, persignam-se, abençoam, tranqüilizantes. [...] Uns e ou-

tros, silentes, se vêem, se julgam e se perdoam” (RIBEIRO, 2001, p. 160); “Só há fartura de água, de céu, de luz” (RIBEIRO, 2001, 167); “Tira algum gozo recôndito desta mirada furtiva, roubada, envergonhada. É a primeira vez que vê, desde rapaz, uma mulher em pêlo, nua, nuela, pelada. É a primeira vez na vida que vê uma fêmea despida, peludíssima, em armas” (RIBEIRO, 2001, p. 185); “Saem agora, clarinhas, matinais, resplandecentes” (RIBEIRO, 2001, p. 265); “Debaixo da minha luz: tecnicolor, cintilante, luminoso” (RIBEIRO, 2001, p. 285); “O corpo todo está aceso, pronto, de alcatéia. A cabeça erguida, ameaçante, vigilante. O tronco gira livre sobre as pernas, os braços se abrem com gosto, as mãos e os dedos são bons para apalpar, para acariciar, bolinar” (RIBEIRO, 2001, p. 285); “Logo virão as chuvas, e vai haver muita folha nova, folha verde, folha vermelha” (RIBEIRO, 2001, p. 304); “Tratando quantos doentes há, quantos peçam, quantos queiram” (RIBEIRO, 2001, p. 304); “Anulados no próprio convívio estereotipado: ‘bom dia’, ‘passe bem’, ‘muito prazer’” (RIBEIRO, 2001, p. 328); “Tudo seria repartido para que cada família tivesse sua roça, sua vaca, seu cavalo” (RIBEIRO, 2001, p. 335).

Mesmo em momentos de pura repetição enfática de vocábulos e expressões, aparece com frequência a forma trinária, como nesta epizeuxe: “Quero que o meu filho que cresce dentro de mim seja igualzinho, igualzinho, igualzinho a Jaguar” (RIBEIRO, 2001, p. 330).

O que se verifica, sempre, é, como já disse acima, uma linguagem catóptrica, que se dinamiza a partir de um processo de duplicação estilística. Se não se expressam apenas semanticamente, as duplicações mostram-se ainda por paralelismos fonéticos, em que são os sons que se repetem, aliando as palavras e irmanando-as. Eis alguns casos: assonâncias e aliteraões em “Quem do mando é o dono manda em tudo, mas não manda na sua sina” (RIBEIRO, 2001, p. 78); “Lá estão eles revivendo o vivido: constantes, contentes” (RIBEIRO, 2001, p. 331); “O Iparanã, contido a custo no seu leito, corre vertiginoso, vibrante e vermelho como uma leoa suçuarana” (RIBEIRO, 2001, p. 351); aliteraões e rimas imperfeitas em “O cerimonial vai chegando ao máximo para alcançar o término” (RIBEIRO, 2001, p. 99) e “Isaías se concentra, mascando seu talo, calado” (RIBEIRO, 2001, p. 311); rimas coroadas em “Obrigado, Lilith, Lilithinha minha” (RIBEIRO, 2001, p. 311).

Em trechos mais desenvolvidos, as figuras de harmonia se combinam numa profusão de sons, uma música de caos, como neste excerto: “Na cara, o sorriso mais claro. Em todo o corpo as alegrias raiadas de urucum e jenipapo. Na cabeça, esvoaçante, a enorme cabeleira negro-azulona, provocante. A franja cobrindo a boca. As pernas enfaixadas com embiras, abombadas, barrocas”; “Brotos, renovos da vida que desabrocha, renova” (RIBEIRO, 2001, p. 265); ou ainda: “Que fazer? Se submerjo e confluio, emerjo com os mais, confundido. Fico. Mas, se estaco, me destaco no instante de glória, mas me acabo. Passo. Esquecido? Ignora-

do?” (RIBEIRO, 2001, p. 332); ou em um trecho mais longo, em que o deus Micura, ao encarnar-se no corpo de Alma, fala de sua hospedeira – tocado por Micura, o corpo feminino soa música e as aliteraões metaforizam o encontro do deus com a Canindejub, momento que o narrador aproveita para explorar a sonoridade da combinação de duas línguas nacionais:

Ó corpo claro, gozoso. Boca de todos os gostos. Rica boca sôfrega. Ó, nariz, venta de faros para todos os cheiros, buduns, inhacas. Você é tarada, mulher? Tem um ouvido mouco, estragado, mas é bom para música. Como está cheia de ritmo e melodia. É um mar de música essa mulher.
E estes peitos bicudos, carnaís. 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 vívida. 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, bocejando como boca de bagre-jundiá. Carapuá de boto: uiara... Iara (RIBEIRO, 2001, p. 313).

Outra figura de duplicação ocorre nos hinos de Xisto e seus fiéis, em que o final dos versos ecoa à maneira de epílogos, soando como uma palavra coletiva a repetir a voz de um cantor solo:

Senhor todo-poderoso roso, roso
Aquele que era era, era
Aquele que é qué, qué
Aquele que há de vir há de vir, há de vir
[...]
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).

Note-se como, em alguns versos, o epílogo acaba por constituir frase contraditória à anterior que lhe deu origem – “Não acharão... acharão, acharão”; “não passará... passará, passará” –, como a negar subseqüentemente o que foi afirmado – ou a afirmar o que foi negado –, demonstrando, assim, que o termo de negação nasce, dialeticamente, no interior do próprio termo que ele nega. Em outros versos, por meio de um processo de desmembramento vocabular ou, ao contrário, de aglutinação de palavras e sílabas, o epílogo compõe novos vocábulos, modificando sentidos e dialogando com a sentença anterior, revelando-lhes novas interpretações e leituras, como nos versos 10, 11 e 12. A propósito, este recurso de reunir vocábulos ou

fragmentos de palavras que na frase anterior aparecem separados constitui freqüentemente outra maneira de sugerir o amálgama lingüístico pelo qual prima o estilo do autor: “Blasfemaram do Santo de Israel... disrael / Voltaram para trás aratrás / [...] Tu, ó Filistina toda tre-me! odatreme (RIBEIRO, 2001, p. 81).

O conteúdo do discurso de Xisto é, aliás, elucidativo para denunciar a dinâmica duplicante do texto de *Maíra*, constituindo, talvez – acima até mesmo dos discursos de Alma e Isaías –, um sítio privilegiado para a investigação estilística. Chamo atenção para um excerto:

Aqui, em Corrutela mesmo, nasce gente todo ano, vive a vida de menino, cresce, casa, fôrnicar, 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).

O sermão começa com os verbos traçando uma curva em parábola, para descrever o ciclo da vida, do nascimento à morte, e prossegue numa expressão triádica, sucedida pelo partícipio do “entreverado”, que confunde os substantivos do triângulo gradativo – “regra”, “sina”, “destino”; o parágrafo continua num quiasmo e novamente numa tríade de orações interrogativas, em que, ao contrário, o termo sintético parece ser o primeiro, com sua epanadiplose enfática sobre a palavra “culpa”. Outro caso:

Este mundo tem mistério, tudo aqui é encantado. Até a velha Calu, lavando roupa e se coçando. Até o velho Izupero, que trabalha no ofício de dia e de noite, ferrando cascos. Até eles têm mistério. 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. Eu, quem sabe? Nem eu mesmo não sei. Deus existe e está com o mando pra mandar até o fim do mundo, mas Ele também sofre. 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. Nunca eu vou entender, nunca jamais. E devia, tenho olhos pra ver, ouvidos pra escutar e até alguma manha pra desmanchar enredos enredados. Mas o que vejo é muito menos do que não vejo. E o que entendo é um tiquinho desse mundo grande em que eu também estou enovelado. [...] Vejo tanta coisa impossível suceder e tanta coisa inevitável não acontecer. Antes pensava que não havia regra. Hoje sei que tudo tem regra, tino, destino. 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. Eu vou ouvindo, vou olhando. Só de assuntar vou regrando as coisas sem querer. Não é o Diabo, assombração. Nem é Deus, santidade. É gente feito nós. Eu, um de vocês sentado aqui nessa roda. Porque você, eu, qualquer um pode ser o Encantado. [...] 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. Hoje acho que, muitas vezes, no sucedido eu tenho minha mão metida. A mão, não a vontade. O tino, não o destino. É a regra do Encantado (RIBEIRO, 2001, p. 77-79).

Proliferam as estruturas diádicas e triádicas e dois termos com frequência se encaminham a um terceiro: “Até [...] Calu [...]. Até [...] Izupero [...]. Até eles têm mistério”; “manda”, “desmanda”, “há-de-vir”; “Senhor”, “Demo”, “Encantado”; “Deus”, “Diabo”, “gente”. De entremeio, frases duplicadas e sintaxes paralelas; presença considerável de classemas expressivos de neutralidade, negação ou indefinição: “ninguém”, “quem”, “não”, “nem”, “nunca”, “jamais”; interrogações seguidas de respostas negativas; orações adversativas consecutivas; subordinações condicionais – tudo retira o peso significativo das frases, desviando sentidos, impedindo que eles se fixem e desaguando numa mensagem de significados fluidos e deslocáveis, carentes de lastros semióticos, de tanta opulência significante.

O “estilo gordo” definido por Isaías e que domina, como vimos, a tessitura de *Maíra*, resulta, como é de se esperar, numa predominância de figuras sintáticas paralelísticas de repetição e omissão. Aparecem em abundância: anáforas, epíforas e símplotes – “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); “os dias azuis, as águas azuis, os céus azuis” (RIBEIRO, 2001, p. 295); “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); assíndetos – “músculo vivo, fugidio, longuíssimo” (RIBEIRO, 2001, p. 84); polissíndetos, epizeuxes – “Farfalhando suas palhas e zunindo e zunindo o zunidor solar” (RIBEIRO, 2001, p. 102); “T’esconjuro, esconjuro dessa verdade torta” (RIBEIRO, 2001, p. 188); diácopas – “Nós, coitadinhos de nós, nós, Deus bem sabe, nós não podíamos” (RIBEIRO, 2001, p. 188); derivações – “Quem do mando é o dono manda em tudo” (RIBEIRO, 2001, p. 78); “Mas o ser de lá não é ser estranho” (RIBEIRO, 2001, p. 74); epímones – “Aqui ninguém bebe, beber ele não bebe” (RIBEIRO, 2001, p. 79); “Rola a roda que rola e torna a rodar” (RIBEIRO, 2001, p. 100); paligogias – “Que será? E aí vem de novo o urro aterrador; umm... Que será?” (RIBEIRO, 2001, p. 100); “É certo? Aqui sozinho, dentro de mim eu me pergunto: ‘Isto é certo? [...] É certo? [...] Não, não é certo!’” (RIBEIRO, 2001, p. 274); pleonasmos e epítetos – “Me esvaziar outra vez de mim” (RIBEIRO, 2001, p. 109); “Viver com este medo medonho” (RIBEIRO, 2001, p. 274); “Lá a verei, a ela, aquela gaviã azul que será minha mulher” (RIBEIRO, 2001, p. 110); “Este mundo tem mistério, tudo aqui é encantado” (RIBEIRO, 2001, p. 77); “Vêm do fundo das águas, do mundo de baixo” (RIBEIRO, 2001, p. 100); quiasmos – “Ele sou eu. Eu sou ele”; “Deus é Deus e Maíra. Maíra é Deus” (RIBEIRO, 2001, p. 109); “deixa-me ouvir Jaguar, me deixe ouvir” (RIBEIRO, 2001, p. 285); anacolutos – “Quantas mulheres haja para um homem, seja irmã, seja cunhada, ele as espera a todas. Quanto homem seja do xodó de uma mulher, hoje será lembrado, cuidado,

zelado amado (RIBEIRO, 2001, p. 104); epânodos – “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” (RIBEIRO, 2001, p. 81); “Eu sou dois. Dois estão em mim. Eu não sou eu, dentro de mim está ele” (RIBEIRO, 2001, p. 109). No nível semântico, o resultado é, como vemos aqui e atrás, as figuras de pensamento cumulativas ou antitéticas: antíteses, acumulações, amplificações etc., como se nota neste exemplo, em que o paralelismo serve, ao mesmo tempo, à ênfase na escolha do sujeito pelo amor que o perde, mas também à antítese do sentimento ambíguo que o tensiona: “Se com ela hei de perder-me, sem ela não quero salvar-me” (RIBEIRO, 2001, p. 352).

Para privilegiar o efeito cumulativo e anti-hierárquico, predominam frases curtas e períodos paratáticos, mas curiosamente não aparece neste discurso altamente dubitativo uma figura da hesitação por excelência: as reticências. É que a vaguidão de Darcy Ribeiro não é a da falta, mas do excesso, do “discurso gordo”. Seu vazio não é o nada infértil, mas o caos da plenipotencialidade; sua linguagem não é aberta por estar despontada ou lacunosa, mas por se fartar numa gramática perifrástica e circular: nada se fixa, mas tudo é inteiro, porque tudo retorna sobre si.

Citarei, para encerrar este nível da análise, um capítulo que acredito modelar para conhecer a estrutura simétrica da forma de *Maíra* e do estilo catóptrico de seu autor: “Kyrie”, o antepenúltimo capítulo do romance, sucedido apenas pelos capítulos “Tuxauareté” e “Indez”, em que, respectivamente, Jaguar, o novo Avá, finalmente amarra o uluri dos guerreiros mai-runs e inicia a tribo num heroísmo inverso e noturno, e as tramas se amalgamam na algaravia terminal do livro. “Kyrie” abre com a seguinte descrição:

Missão Nossa Senhora do Ó. Dois velhos conversam na sombra da latada. Não se olham. Cada um fala sentado em sua cadeira voltada para um lado. Padre Vecchio olha a capela que não se cansa de admirar. Olha sem ver. Olha, lá dentro, a capela que viu antes do glaucoma. Padre Aquino olha para fora, olha o rio, esperando uma canoa que nunca vem. Como todas as tardes. Uma freira e um padre saem das casas conventuais por duas portas *opostas e simétricas*. Ela, à frente das meninas. Ele, à frente dos meninos. [...] Defrontam-se. Os meninos olham para baixo. As meninas olham os meninos. Entram. Fora, arrodilhadas no chão, quatro índias velhas resmungam. Como todas as tardes (RIBEIRO, 2001, p. 361, grifo meu).

Como nos trechos supracitados, ocorrem também aqui as tríades sintáticas, os paralelismos, as duplicações enfáticas e outros recursos estilísticos, para pintar um quadro que, a meus olhos, resume toda a estrutura de composição do romance: a simetria e a insistência nos eixos de opostos. Não por acaso, acredito, a posição dos olhares masculino e feminino é denunciadora da temática de *Maíra*: a mulher olha, para saber – e saber-se –, para o “macho

supremo” do patriarcado, que não olha para ninguém ou apenas para os próprios pés; mas também são ambíguos estes olhares, pois a cabeça se ergue do lado feminino e não do masculino, de maneira que, para a composição do quadro, torna-se difícil dizer de que lado está a positividade do sistema.

Também os padres opõem-se e vão, adiante, empreender um diálogo, não se encarando, mas quase de costas um para o outro e olhando, cada qual, um elemento de outro sistema de oposições: a capela e o rio, a cultura e a *natura*. O diálogo entre os dois também será contrapontístico e narrado pelo foco dramático, como falas num texto teatral, em que cada um, primeiramente, defenderá uma visão sobre os eventos dúbios do romance e, em seguida, prosseguirá defendendo sua perspectiva apontando no outro o contrário ou o ponto de partida de sua própria argumentação:

Padre Vecchio: – O nosso anjo se foi, padre Aquino. Como nos enganou aquela fraqueza disfarçada de virtude. Afinal, teve a força de romper conosco.

Padre Aquino: – Isaías não é fraco, nem forte: é inocente. E não é deles o reino do céu?

[...]

Padre Vecchio: – Você sempre foi ambicioso demais. Ambicioso consigo. Ambicioso com a ordem. Ambicioso com a Igreja. Até com o mundo, padre Aquino. Eu não. Ao menos tento ser humilde, tolerante. Vivo com minhas verdadezinhas, sem veemência e sem heroísmo.

Padre Aquino: – Verdadezinhas, duvidazinhas, dá no mesmo. Mas talvez você tenha razão. Talvez não valha a pena discutir. De fato, esse debate começou lá por 1560, com um anzol os converto, com dois os desconverto..

Padre Vecchio: – [...] Esta dúvida é que está roendo você. Atrás de tudo isso está a idéia maligna da futilidade da nossa obra: edificamos na areia: quarenta anos de trabalho em vão.

Padre Aquino: – É verdade. Nós ambos chegamos a isso como os lóios antes de nós. Mas você arrepiou carreira, padre Vecchio. Não quer enfrentar a responsabilidade de usar seu próprio juízo, para pensar, na frente de Deus, a descoberto, sobre nossa obra. É impossível fugir. [...] Mas, agora, eu me pergunto: estamos aqui é por amor d’Ele? É por amor dos índios? Ou é por amor de nós somente? Muito temo que não lavramos este horto para a salvação dos índios. Nem para clamar a Deus. Foi por nós somente, por nossa pequena salvação, por nosso suspirado martírio, por nossa aspirada santidade (RIBEIRO, 2001, p. 361-363).

Um dos interlocutores parece representar a visão unilateral do sistema falido; o segundo é o Outro integrador, cujo discurso prima pela argumentação dialética que predominou no romance. Este último conclui que toda a colonização decorreu de uma visão unilateral do mundo: nem o amor pelos índios (amor pelo outro), nem o amor por Deus (pelo *Outro*), mas um amor pela parte, que, de resto, não é amor, pois vive de um sentimento autocentrado no sujeito da consciência, na porção apartada que dividiu o mundo em um bom e outro mau.

A confusão de todas as línguas, todas as tramas e discursos, encerra o romance, cujas últimas linhas repropõem a incomunicação do caos, a linguagem sem direção de *Maíra*:

Tanta viagem para não esclarecer nada, né, Noronha? [...] Mas o senhor precisa ver no relatório é como ele enterrou o tal funcionário da Funai. [...] O major inventou uma tal de incúria-funcional-criminal ou criminal-administrativa com dois hífen pelo meio ligando e separando as três palavras, que vai acabar com a carreira do tal agente. Aquele não levanta mais, está descadeirado. *Inimá, porá tebi, ne tebicua hẽ rancuái sururuc potare eté. I'Jaguaroui, hebi catú hebe xeremybotá apo. Heteti rereco hebi xebi. Inimatai, cuña tebi, ne tebiro-eté carapuáhẽ ypy sururucatú* (RIBEIRO, 2001, p. 377).

Mais uma pergunta não respondida. Tudo termina numa algaravia de língua mairum, e as últimas linhas do romance são uma tábua de roseta à espera de ser decifrada. Regina Angulo (1988, p. 150-151) conclui, por isso, que “*Maíra* não tem fim”, pois “o final do mundo mairum é sugerido, mas não acontece” e a civilização branca segue com seus propósitos. Lembrando que o título do último capítulo (“Indez”) propõe um índice ou sumário para o romance, a pesquisadora observa que o capítulo “lista como num catálogo e paralelamente os personagens participantes”, recolhendo as múltiplas tramas e “permitindo que terminem juntas, sem todavia se encontrarem”. Por outro lado, “indez” também significa “ovo que se deixa ficar no sítio onde se quer que a galinha faça postura”, isto é, um chamariz para se criar um ninho. Desta perspectiva, o último capítulo seria uma espécie de ovo cósmico a partir do qual outras histórias se elaborariam. De qualquer maneira, como alerta Teidju capítulos antes, é impossível prever-se o que virá. Ao final, é o caos, nova vida que se anuncia, ou o caos, a destruição? Como responder? Diante do Vazio, não há respostas. Só o mistério.

4 A ABOLIÇÃO DA ORDEM E O CAOS INTEGRADOR

Irmãos, eu vos oferto a rocha, e desejais o mar. Se erijo para vós a instante pátria, em que possais ao menos respirar; se lavro um feudo sem senhor – e claro, e justo, e único: – vós rides infinitamente, e mergulhais nas águas várias de um minuto e outro minuto. Declaro o dia, e desejais a noite: empunho a noite, e a pisoteais... porque somente ardeis pelo que é muito, numeroso, transitório.

(Péricles Eugênio da Silva Ramos)

A conversão do caos em cosmo é representada em relatos míticos pela ação de um herói no combate contra monstros ctonianos, que, na cosmovisão patriarcal, significará também a vitória da cultura pastoril masculina sobre as sociedades matrísticas femininas, identificadas com o mal que é preciso extinguir. Conforme Beauvoir (1970, p. 100-101),

no momento em que o homem se afirma como sujeito e liberdade, a idéia 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. Eis por que todas as religiões e os códigos tratam a mulher com tanta hostilidade. [...] 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.

O projeto masculino não podia reconhecer na mulher e no sistema matrístico um semelhante, pois nem o sujeito feminino nem os membros das comunidades matrilineares compartilhavam dos modos de trabalhar e pensar próprios das redes de conversações pastoris e masculinizadas: “A vontade masculina de expansão e domínio transformou a incapacidade feminina em maldição” (BEAUVOIR, 1970, p. 98). Apesar disso, uma aura de sobrenaturalidade ainda envolvia a

mulher, pois, como vimos, ela é o Outro necessário ao projeto do patriarcado, graças a uma dependência biológica que acorrenta o macho àquela que lhe garante uma prole. Assim, para Beauvoir (1970, p. 96), a mulher só era venerada por causa de um temor masculino: “Era no terror e não no amor que ele lhe rendia um culto. Só podia realizar-se começando por destroná-la. É o princípio masculino de força criadora, de luz, de inteligência, de ordem que ele reconhece então como soberano”.

Curiosamente, Evola associa a sexualidade à dimensão noturna da existência, que também vai constituir o reino feminino por excelência. Reparando que é à noite que os corpos se encontram para a aventura sexual, o autor nota o imperativo em algumas culturas de que o homem abandone imediatamente o leito conjugal tão logo o dia surja. É preciso, então, acordar para o trabalho e para o projeto masculino de dominação do mundo. Num processo associativo simbólico, Evola reúne sob o mesmo signo o sexo, a noite, a mulher e o amor:

Intervêm aqui fatores sutis de ordem cósmica e analógica: cósmica, porque [...] é durante a noite que, e de um modo cíclico, a passagem da consciência à sede do coração – assim, mesmo quando se está acordado durante a noite, verifica-se uma tendência a esta deslocação queira integrar tudo quanto o *eros* pode oferecer; analógica, porque o amor se coloca sob o signo da mulher e a mulher corresponde ao aspecto obscuro subterrâneo e noturno do ser, ao inconsciente-vital; o seu reino será, por conseqüência, a noite, a obscuridade. A noite será assim precisamente o tempo mais propício para as obras da mulher, quer pelo seu melhor clima para os desenvolvimentos subtis do *eros*, quer para a evocação das forças profundas sob a superfície iluminada da consciência individual finita (EVOLA, 1976, p. 121).

O autor segue mostrando que o princípio feminino é geralmente associado ao ato da sedução e, simultaneamente, ao aspecto demoníaco da noite, sugerindo que esta tendência sombria do elemento feminino manifesta-se no ato de “captar e absorver o princípio da virilidade transcendente ou mágica”, aquele princípio que, de acordo com o Regime Diurno das imagens, eleva o masculino ao que deve ser “superior à natureza e que poderia ter virtualmente o poder de ‘fazer subir a corrente para o alto’ e de quebrar o elo cósmico” (EVOLA, 1976, p. 207). Relacionando, como Durand o faz a partir dos gestos dominantes, a sexualidade com a nutrição, Evola (1976, p. 208) fala do poder feminino como uma “morte por sucção”, à qual a mulher submete o homem, para quem “perder o *vîrya*, o princípio viril mágico quando se confunde com a substância feminina feita de desejo, equivale a ser ‘apagado do Livro da Vida’ – vida esta, tomada evidentemente no seu sentido superior, figurado, iniciático”.

Esta morte do sujeito aniquilando-se na fusão com outro ser remete ao próprio conceito grego de Eros, especialmente aquele apontado na obra de Empédocles:

Dupla é a gênese das (coisas) mortais, dupla a desistência.
 Pois uma a convergência de todos engendra e destrói,
 e a outra, de novo (as coisas) partindo-se, cresce e se dissipa.
 E estas (coisas) mudando constantemente, jamais cessam,
 ora por Amizade convertidas em um todas elas,
 ora de novo divergidas em cada por ódio de Neikos (EMPÉDOCLES, 1989, p. 31).

Eros é a força que une, como Éris é a força que separa. Se ordenar é “dispor cada coisa em seu lugar”, isto é, separá-las e isolá-las entre si, caotizar significa, ao contrário, reuni-las de tal maneira que não se pode mais distinguir umas das outras. As coisas, portanto, deixam de ser, porque não existem mais em uma forma determinada. O caos é 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 nexos” (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); trata-se, portanto, de uma hierarquia em que cada parte existe porque se opõe a outras funcional ou ontologicamente. Por isso, no mito grego, “tudo o que provém de *Kháos* pertence à esfera do não-ser; todos os seus filhos, netos e bisnetos (exceto Éter e Dia) são potências tenebrosas, são forças de negação da vida e da ordem” (TORRANO, 1995, p. 44). A filiação de Éter, no entanto, embora este seja representante da luz superior, guarda ainda uma natureza caótica, uma vez que 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 são, como Géia e Urano, 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. Daí a aproximação de Eros com o caos.

O mitólogo brasileiro Junito de Souza Brandão, percorrendo a genealogia de Eros, observa que “o mito do deus do amor evoluiu muito, desde a era arcaica até a época alexandrina e romana”. Nas primeiras teogonias, Eros aparece como filho direto de Caos, o “abismo insondável”, o “espaço homogêneo” onde toda energia está desordenada e a matéria permanece ainda informe, sem a direção de um “pensamento ativo”. Eros nasce desse mistério primeiro ao lado de Géia, o princípio feminino, e Tártaro, o lugar mais profundo da Terra, a escuridão no ventre de Géia (BRANDÃO, 1986, p. 184-190). Este é o mito que podemos ver reproduzido, por exemplo, em Hesíodo (1995, p. 111):

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.

Percebe-se, portanto, por esta genealogia, que Eros irmana-se, ao mesmo tempo, ao princípio feminino e à escuridão remanescente de Caos presente no interior de Géia, a Mãe. Todos os três descendem diretamente da matéria homogênea, informe e caótica de antes da ordem cósmica e são, por assim dizer, sua continuidade no mundo ordenado.

Por sua vez, o Céu, ou princípio masculino, nasce, segundo o texto de Hesíodo, de Géia, versão que mantém a visão primordial da Grande-Mãe como geratriz única e absoluta de tudo o que existe, incluindo aí o próprio ser masculino. Em outra versão do mito, no entanto, a Terra, o Céu e Eros nascem de um mesmo parto: no início era a escuridão total, da qual surge um ovo cósmico; ao partir-se o ovo, de uma metade faz-se a Terra feminina e da outra o Céu masculino,

enquanto do interior, como força que aglutinava os opostos, surge o deus Eros. Por isso Brandão (1986, p. 189) esclarece que, “do ponto de vista cósmico, após a explosão do ser em múltiplos seres, o *Amor* é a *dýnamis*, a força, a alavanca que canaliza o retorno à unidade; é a reintegração do universo, marcada pela passagem da unidade inconsciente do Caos primitivo à unidade consciente da ordem definitiva” (grifo do autor). Esse retorno ocorre porque Eros busca superar a separação que isolou a consciência do sujeito da imanência do objeto, dividindo o universo em partes antagônicas e apartando o Eu do Outro: Eros é “o contato com o *outro*, através de uma série de trocas materiais, espirituais, sensíveis, o que fatalmente provoca choques e comoções” (BRANDÃO, 1985, p. 189, grifo do autor). Não é, portanto, gratuitamente, que Maturana nomeia o emocional matrístico de “biologia do amor”: a cosmovisão marcada pelo princípio feminino associa-se de perto com as representações míticas de Eros e de Caos como, respectivamente, força e espaço de integração das criaturas e manutenção das formas indistintas e não hierarquizadas de subjetividades.

As imagens da mulher, do amor e da escuridão original (Terra, Eros e Caos) permanecem, pois, unidas no imaginário ocidental. A mulher detém os segredos da magia sedutora noturna que busca incorporar a si o outro, o que dá margem a outros desdobramentos da figura feminina, geralmente associados com a magia e o encanto: “À imagem da Grande Mãe estão provavelmente ligados os diferentes contos e relatos de bruxas e de madrastas, que igualmente carregam muitas vezes os traços de feitiçaria” (MELETÍNSKI, 2002, p. 109).

Se, contudo, a sedução feminina e o sentimento de pseudo-anulação do ego na experiência erótica simulam, para o sujeito, uma espécie de morte e mergulho no caos inicial, Evola (1976, p. 216-217) não acredita que este seja o motivo maior, na dinâmica sexual, para a aversão masculina ao elemento feminino. Na verdade, para o autor, o que incomoda o homem na mulher ainda é o poder da maternidade. Pela maternidade, na mulher, permanece a natureza material que o princípio masculino quer vencer e abolir, ela é a manifestação misteriosa do invencível poder da vida cíclica, do tempo e do autocanibalismo universal, da reprodução infinita da dor. A maternidade é a consequência natural da cópula, atividade que está entre as coisas que aquele heresiarca de Uqbar, no conto de Borges (1972, p. 15-16), qualifica de “abomináveis, porque multiplicam o número dos homens”. É o tempo desejável, a Mãe perdida na infância abandonada pelo masculino, que se mantém na mulher adulta preparada para a maternidade, mas justamente por isso é aquilo que não pode ser desejado. Além disso, a maternidade é o que a mulher mantém de próximo ao divino, que o homem só o consegue pela criação intelectual. A deusa ainda se mostra indomável na

maternidade de cada mulher, como a afirmar sua autonomia e auto-suficiência, seu poder herdado da Terra-Mãe de ser “capaz de conceber sozinha, sem o auxílio de um companheiro” (ELIADE, 2001, p. 121).

A onipresença do princípio feminino e sua superioridade mítica reprimida como negatividade manifestam-se ainda biologicamente. Em primeiro lugar, a História Natural descreve os primeiros organismos como “femininos”, reproduzindo-se por cissiparidade, isto é, pela separação da mãe em dois seres: a própria mãe e uma filha gerada à sua semelhança. O masculino só surge numa etapa bastante avançada da evolução, como uma “mutação do feminino” (POLLACK, 1998, p. 38-39). Esta é a forma de reprodução do próprio Caos, como divindade primordial: “A imagem evocada pelo nome *Kháos* é a de um bico (de ave) que se abre, fendendo-se em dois o que era um só. [...] *Kháos* é a potência que preside à procriação por cissiparidade” (TORRANO, 1995, p. 44). Uma segunda precedência biológica do elemento feminino aparece na embriologia, que demonstra seguirem os fetos humanos, durante os dois primeiros meses, um padrão de desenvolvimento que, se não interrompido, os transformará em bebês do sexo feminino: “Os órgãos sexuais e o cérebro de todos os embriões humanos, de início, seguem um caminho feminino de desenvolvimento; esses órgãos só se tornam masculinos se forem modificados através da ação de hormônios masculinos” (COLE & COLE, 2003, p. 397). Para muitos, isto equivale a dizer que somos todos, até uma determinada fase intra-uterina, mulheres, o que aqui é sinônimo de andrógino, o ser indiferenciado. Eisler, por exemplo, observa como “algumas das estatuetas primitivas da Deusa são não apenas híbridos de traços humanos e animais, mas também possuem muitas vezes características, tais como pescoços muito compridos, que podem ser interpretados como andróginas” (EISLER, 1989, p. 55). A androginia, qualidade do ser que reúne os opostos primordiais de masculino e feminino, remete àquele estado urobórico da consciência, definido por Neumann (2003, p. 52):

O caráter urobórico da Grande Mãe transparece sempre que ela é adorada em forma andrógina [...]. A mulher de barba ou que tem falo trai o seu caráter urobórico na não-diferenciação entre masculino e feminino. Só mais tarde esse híbrido será substituído por figuras sexualmente inequívocas, tendo em vista que a sua natureza mista e ambivalente representa o estágio mais remoto a partir do qual os opostos serão diferenciados.

Por seu caráter andrógino, “a uroboros simboliza também o impulso criador do novo começo, a ‘roda que gira por si mesma’, o primeiro movimento e a espiral, como o movimento ascendente em círculos da evolução” (NEUMANN, 2003, p. 33). É a uroboros, que “mata a si mesma,

casa-se consigo mesma e engravida a si mesma. É homem e mulher, gerando e concebendo, devorando e dando à luz, ativa e passiva, em cima e embaixo, ao mesmo tempo”. Por isso a uroboros representa um “estado perfeito do ser”: a autarquia é um estado de perfeição, “onde os opostos estão contidos”, e sua “auto-suficiência, auto-satisfação e independência de todo ‘tu’ e de todo ‘outro’ são indícios da sua eternidade autocontida”. O ser representado pela mãe urobórica é perfeita porque “repousa em si mesmo”, “circula em si mesmo”, sendo própria razão e sua força de manutenção e prologamento: “Embora sendo algo estático e eterno, imutável e, portanto, sem história, o repouso absoluto é, ao mesmo tempo, o lugar de origem e a célula-semente da criatividade” (NEUMANN, 2003, p. 28).

No estado inicial da uroboros, tudo é indefinido, ambíguo, pois aí não há distinção “entre Eu e Tu, dentro e fora, ou entre homens e coisas, assim como não havia uma linha divisória clara entre o homem e os animais, o homem e o homem, o homem e o mundo”. Não surgiu ainda um centro do ego para subordinar as demais criaturas ao seu sentimento de ser. O que existe é uma “*participation mystique*”, em que o homem se vê como sendo “todas as coisas a um só tempo”, o interno sendo externo e a vida uma “inspiração” ordenada pelo espírito universal. Ao contrário do emocionar pastoril patriarcal, havia nesta comunidade matrística urobórica uma “relação mágica” entre o animal caçado e a vontade do caçador, “tal como havia entre a cura da ferida e a arma que a produzira, visto que a ferida deteriorava-se se a arma fosse aquecida”. Por outro lado, “essa falta de diferenciação é justamente o elemento que constituía a fraqueza e incapacidade de defesa do ego, o que reforçava, por seu turno, a participação”, por isso essa permanência “na uroboros significava, ao mesmo tempo, a ligação mais profunda com o inconsciente e a natureza, entre os quais havia um contínuo fluir como uma corrente de vida circulando em si mesma, a qual atravessava o homem”. Cada indivíduo, como membro do todo, “estava envolvido nessa torrente circular que fluía do inconsciente para o mundo e do mundo para o inconsciente, cujo empurrar e soltar alternados o lançavam para lá e para cá no ritmo pendular da vida, ao qual ele estava abandonado, sem disso se aperceber” (NEUMANN, 2003, p. 89-91).

O mundo conhecido como ordem só pode aparecer com o ato consciente simbolizado pela luz urânica, “que constela a oposição entre céu e terra como o símbolo básico de todos os opostos” (NEUMANN, 2003, p. 90). Tudo o que constituirá a ordem nasce da separação dos “Pais do Mundo” em pares de opostos, dia e noite, alto e baixo, homem e mulher, exterior e interior, eu e tu, sagrado e profano, bem e mal. Por isso o dragão urobórico será simbolizado, na cultura sustentada pela separação dos opostos, como o monstro do caos, a “promiscuidade original” que,

aliás, remete também à promiscuidade matrística, quando a paternidade, importante para o sujeito masculino pastoril e patriarcal, era desconhecida e misteriosa. Por isso, igualmente, a imersão do ego na uroboros corresponde, socialmente, “ao estado em que prevaleciam idéias coletivas e a consciência de grupo era dominante”, lugar em que o ego não constituía ainda “uma entidade autônoma e individualizada, dotada de um conhecimento, de uma moralidade, de uma volição e atividade próprias; funcionava tão-somente como parte do grupo, sendo este, com o seu extraordinário poder, o único sujeito real” (NEUMANN, 2003, p. 91). Ali o homem ainda não é; está contido. Daí a simbologia das “coisas profundas” comporem o grupo de imagens desses arquétipos relacionados com o feminino envolvente: “abismo, vale, solo, assim como o mar e o fundo do mar, fontes, lagos e poços, a terra, o mundo interior, a caverna, a casa e a cidade”, isto é, “tudo o que é grande e envolvente e contém, circunda, envolve, protege, preserva e nutre qualquer coisa pequena pertence ao reino maternal primordial” (NEUMANN, 2003, p. 31).

São todos símbolos da queda, mas também da descida. Aqui se unem as imagens femininas terríveis ao Regime Diurno com sua pacificação no Regime Noturno, pois, se a terra é o ventre, também é o túmulo: “Como representante da lei antiga o inconsciente urobórico faz tudo para impedir a emancipação do filho-consciência e, desse modo, voltamos à esfera de influência da Mãe Terrível, que quer matar o filho” (NEUMANN, 2003, p. 100). No mundo da Deusa Mãe, a personalidade egóica se dissolve no encantamento de Circe, “que transforma o homem em animal e que, como senhora dos animais, despedaça e sacrifica o masculino”. É como animal que o homem se enquadra no reino cósmico da deusa, pois é como qualquer outra parte do ciclo da vida, e sua masculinidade apenas serve ao prolongamento da harmonia cósmica: a deusa “domina o mundo animal dos instintos que servem a ela e à sua fecundidade” (NEUMANN, 2003, p. 61).

Queda e descida, a natureza do elemento feminino é, pois, ambígua:

A figura esmagadora do inconsciente, o seu aspecto devorador e destrutivo, [...] é vista figurativamente como mãe malvada, como senhora sanguinária da morte e da peste, da fome ou do dilúvio, do impulso da violência ou da doçura sedutora que leva à ruína. Mas, como mãe boa, ela é a plenitude do mundo generoso, a dispensadora de vida e felicidade, a terra nutridora, a cornucópia do ventre fértil. Ela é a experiência instintiva que a humanidade tem da profundidade e da beleza do mundo, da bondade e da graça da profundeza criadora que a cada dia promete e sempre cumpre a ressurreição, a reanimação e o novo nascimento (NEUMANN, 2003, p. 47-48).

A Grande Deusa reina em dois mundos opostos: um benevolente, uraniano, celeste, luminoso e solar como o será apenas o masculino para a cultura patriarcal; e um demoníaco, reino da

mãe cruel, ctônico, subterrâneo, lunar, e mortal. O elemento da deusa é o sangue, líquido da vida, da menstruação, da defloração e do parto, mas líquido da morte, do sacrifício e da esterilidade (BARROS, 2004, p. 24). Associado ao poder unificador e caotizante de Eros, o elemento feminino ocupa um nível intermediário entre os seres, unificando dois mundos, o do desejo centrado na vontade de um Eu e representado pela mãe angelical e a do temor diabólico diante do Outro simbolizado pela figura sedutora e perigosa da amante. Paradoxo para o pensamento binário da razão patriarcal, a mulher e o elemento feminino tornam-se a essência do Inacessível, do Inviolável e do Inesgotável (BARROS, 2004, p. 37).

A autora recorda que o elemento masculino sempre se identifica, na cultura patriarcal, com o Uno, estável, ordenado, cognoscível, limitado, sólido, espiritual, enquanto o feminino, ao contrário, remete a tudo que não pode ser domesticado ou entendido, como o múltiplo e fragmentado, as estruturas diádicas, o instável, o desordenado, o incognoscível, o ilimitado e sujeito a mudanças infinitas, como o corpo, a carne, a matéria e os sentidos animais (BARROS, 2004, p. 61). Até a psicanálise se assusta com a psique feminina como um território indevassável: “As mulheres guardam um psiquismo marcado pelo Feminino que a psicanálise tem tentado decifrar, descrevendo-o ora como ‘continente negro’, no caso da psicanálise freudiana, ora como ausência, como fazem seus prolongamentos lacanianos, ora como palavra que se busca ou que busca fazer-se entender” (OLIVEIRA, 1993, p. 96).

A mulher é, pois, o grande silêncio do patriarcado, pois tudo o que não é nós é mudo para a consciência: a voz do Outro é o maior dos segredos.

4.1 Darcy Ribeiro e a poética do caos

É possível narrar a alteridade? O conhecimento desta dificuldade o autor Darcy Ribeiro chega a anunciar diretamente no texto de *Maíra*. Num discurso da personagem Xisto, o pregador popular e apocalíptico de Vila Corrutela, comunidade garimpeira próxima da aldeia mairum, o sermonista se pergunta: “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” (RIBEIRO, 2001, p. 187). O autor sabe que falar com a voz do Outro é impossível, pois o que temos, sempre, é a nossa própria voz. A voz, os olhos e o corpo do Outro só podem assumir lugar na representação e na lin-

guagem através de uma contestação, de um processo antitético que sempre impediria a voz narradora de firmar sua perspectiva unidirecional sobre as coisas. O mesmo Xisto explica:

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. 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 (RIBEIRO, 2001, p. 189).

O pregador mostra a segregação do mundo no imaginário, mas avisa que ela é falsa, visão de um olho só. A verdade está além da ordem e só pode ser atingida na observação do caos das coisas. *Um* olhar é o olhar errado; a ordem mente e só o caos é absoluto.

O primeiro cuidado que Darcy Ribeiro terá, pois, em obediência a esta lei da anti-ordem, é impedir que a narrativa se afirme no eixo tradicional do enredo que caminha de uma situação de conflito inicial para a de uma estabilidade final. Os principais fundamentos que vimos ser aqueles que sustentaram a narrativa tradicional na história do patriarcado serão desrespeitados: em vez da ordem instituída por um protagonista, o caos generalizado, onde bem e mal se confundem, herói e vilão se entrelaçam; no lugar de um enredo linear, a multiplicidade de direções; em vez da ação de um herói elaborando um mundo ou elaborando-se, a crise e a vacuidade de toda atividade ordenadora. Com isso, toda seqüência e leitura linear se torna fantasmática, fruto de uma causalidade que o leitor, vítima do pensamento cronológico e da convenção literária, luta em balde por estabelecer. O próprio Darcy Ribeiro (2001, p. 19) avisa, na introdução ao romance, que, para a composição da narrativa, ele “compaginou os capítulos para que cada um afetasse o outro, dando uma ilusão de seqüência para engabelar o leitor”.

No tema e na forma, a fundação de *Maíra* é, pois, o caos. Isso porque, como vimos, o caos é o encontro de todas as formas na informidade, é a ausência da ordem, a carência de uma razão que isole o mundo em duas esferas: o Ser e o Não-Ser, o sim e o não, o Eu e o Outro. Por isso, em *Maíra*, nada e ninguém se pode afirmar sem que o Outro venha imediatamente contestá-lo. Por isso, o duplo, o antitético e o paradoxal constituem a estrutura básica de composição do romance. É o que observa Regina Angulo (1988, p. 24), em seu *Roteiro de Maíra*, ao afirmar que o texto de Darcy Ribeiro demonstra uma “preocupação tanto formal quanto semântica de dualidade, de jogo de duplas, de abordagem bipolar”. Maria Luiza Ramos (2000, p. 145) também chama atenção para “a importância do binarismo no romance”. Segundo ela, “trata-se de um binarismo estrutural, marcado pela contradição interna”, uma lógica “que preside toda a narrativa”.

Por outro lado, se *Maíra* reduz o eixo semântico das categorias fundamentais possíveis ao eixo básico Ser X Não-Ser, neste caso, se algo é positivado, é o segundo termo. Por isso, os motivos, figuras, símbolos e metáforas gravitarão em torno dos arquétipos femininos e serão valorizados os aspectos da noturnidade: morte, noite, trevas caóticas. No segundo capítulo, Anacã, o abre-alas deste desfile de imagens do caos, anuncia que pretende ver “o sol da noite [...] ver a luz do sol negro iluminando” (RIBEIRO, 2001, p. 38). Bachelard (2003, p. 57) lembra que, nos devaneios terrestres da intimidade, “as imagens materiais de um *fogo frio*, de uma *água seca*, de um *sol negro*” são freqüentemente encontradas nos textos de alquimia. Elas “indicam uma vontade de contradizer inicialmente as aparências, depois de assegurar para sempre essa contradição mediante uma discórdia íntima, fundamental” (grifos do autor).

Ora, positivar o Não-Ser significa positivar coisa nenhuma. Daí uma aparente falta de rumo e conclusão a tudo o que compõe o enredo de *Maíra*: aqui, é o caos que assume a condução da narrativa. Ele ameaça, oculto, toda tentativa de ser, como os antropófagos epexãs, que rondam o cenário dos episódios, no *lado esquerdo* da margem do Iparanã, para *carnear cristão* e comê-lo “moqueado” (RIBEIRO, 2001, p. 158 e 173). “São os tais selvagens comedores de gente”, nota Alma, reminiscências da Grande-Mãe devoradora, do canibalismo das religiões matrísticas e dos hábitos ameríndios antes da revolução cultural de Jurupari, o deus masculino do autóctone.

Falar, pois, do caos é invadir o terreno da ambigüidade. O Outro exige a duplicidade como método. O termo cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e consagrado pelo movimento romântico – *Doppelgänger* – traduz-se como “duplo” ou “segundo eu”. Por isso, pesquisadores do duplo na literatura afirmam que “uma das primeiras denominações do duplo é o alter ego”, explicando que o termo de Richter significa literalmente “aquele que caminha do lado”, o “companheiro de estrada” (BRAVO, 1997, p. 261), e admitem que o mito do duplo representa “o humano como um ser dividido entre um ‘eu’ e um ‘alter ego’” (MARTINHO, 2005). Uma das principais expressões deste mito está no motivo dos gêmeos. Informa Perrot (1997, p. 391):

O casal gemelar, com efeito, conduz-nos ao centro físico da personalidade e a um território mental em que a força dos tabus se impõe da forma mais coercitiva. Ele torna exemplar um outro mistério que é tão provocante para o “ensamento selvagem” como para espíritos formados na complexidade crescente da ciência: [...] Idênticos na aparência, os gêmeos não o são do ponto de vista intelectual e afetivo. [...] Essa duplicação que se torna desdobramento, se encarada sob outro ângulo, é um desafio ao humanismo fundado na unidade do indivíduo, e, como tal, comporta um elemento de transgressão no inconsciente moderno: suscita o júbilo particular que provoca o espetáculo de uma falha instalada na representação do sujeito.

O duplo é, pois, a forma que ameaça a unilateralidade do Eu, que desmonta a autoconsciência e obriga-a a ver num Outro um Si-Mesmo. O duplo é uma “estranha presença” (BRAVO, 1997, p. 261), o estrangeiro que se impõe à vista e à nossa segurança de um emocionar ordenado sob uma única perspectiva. Este estrangeiro, entretanto, só se torna ameaçador quando, concebido como alienado, como externo a um sistema, mostra-se, subitamente, como *interno* e não-alienável. É o que podemos deduzir da argumentação de Sigmund Freud no ensaio que dedicou ao tema e onde retira a essência do duplo de uma ambígua acepção da palavra “estranho” em alemão – *unheimlich*. “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”, defende o psicanalista (1976, p. 277). Ele observa que a palavra alemã *unheimlich* é “o oposto de ‘heimlich’ [‘doméstico’], ‘heimisch’ [‘nativo’] – o oposto do que é familiar”. Notando que, por isso, “somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar”, o autor alerta para o fato de que, ao contrário, “nem tudo o que é novo e não familiar é assustador” e, por isso, “algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho” (FREUD, 1976, p. 277, grifo do autor). Para explicar a complexidade semântica da palavra, Freud mostra a ambigüidade que já existe no termo original de derivação:

A palavra “heimlich” não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. “Unheimlich” é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de “heimlich”, e não do segundo. [...] Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do *Unheimlich*, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz (FREUD, 1976, p. 282).

Aplicado à esfera cultural, não é difícil perceber que o “familiar mas oculto” é justamente algo que a cultura *conhece*, mas como *aquilo que a nega*, o objeto que foi rejeitado pela ordem e reprimido ao nível inconsciente do sistema, uma espécie de *alter ego cultural*. Por isso, comentaristas de Freud relacionam, como nesta minha argumentação, o problema do duplo à questão da alteridade e das polêmicas identitárias: “A busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas dentro da perspectiva freudiana. A abordagem do inconsciente é em tais casos ‘o discurso do outro’, fornecido pelo duplo” (BRAVO, 1997, p. 280, grifo meu). Prova disso podemos encontrar ainda no ensaio de Freud, quando o autor, comentando uma passagem de Otto Rank, mostra as imagens e emoções relacionadas ao

tema do duplo. Freud observa como Rank aponta a associação do duplo “com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte” e conclui que o duplo constitui uma segurança contra a destruição do ego, uma “enérgica negação do poder da morte” (apud FREUD, 1976, p. 293). É assim que o duplo “transforma-se em estranho anunciador da morte” (1976, p. 294), isto é, daquilo que talvez seja a mais forte emoção despertada pela separação dos mundos matrístico e patriarcal.

O tema do duplo na narrativa ocidental aparece com a eclosão da questão da alteridade: “A emergência do sentimento de uma autêntica alteridade, de uma visão romântica do eu, aparece condicionada pela componente histórica e política (a revolução francesa) e pela filosofia idealista” (FICHTE, apud BRAVO, 1997, p. 269). O tema desponta justamente quando se acentua no ocidente a noção de identidade e o pensamento que polariza os termos da visão racionalista entre o Eu pensante e o Outro pensado: “O mito do duplo, no Ocidente, acha-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto, quando até então o que prevalecia era a tendência à unidade”, informa Nicole Bravo (1997, p. 264), para quem “essa oposição – concepção unitária do mundo/concepção dialética – é refletida pela reviravolta que sofre o mito literário do duplo”. A autora mostra que, da Era Clássica ao final do Renascimento, o mito do duplo surge como identidade e homogeneidade e a semelhança física entre dois seres é usada apenas “para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócio, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria”, prevalecendo uma “tendência à unidade”.

A argumentação da autora segue, por outras vias, aquilo que já expus a partir de Meletínski, segundo o qual, a partir do Romantismo, o caos se interioriza na personagem e a ordem unidirecional da narrativa – de um herói em combate contra o mal externo – passa a representar as forças antagonistas na expressão de um mesmo Eu dividido e projetado. A crise do Eu é expressão da crise maior, de toda a cultura hegemônica, pois, “numa época de convulsão política, em que as hierarquias não se mantêm e a autoridade do Estado e da Igreja é posta em discussão, a problemática da identidade pessoal torna-se crucial” e é assim que um “idealismo filosófico serve de suporte metafísico à teoria do eu duplo (duplicado)” (BRAVO, 1997, p. 269-270).

Esta Europa perturbada por “mudanças radicais” em suas formas políticas e religiosas, “está preocupada com a busca da identidade”. Esteticamente, “além de duplicar o sujeito e objeto da narrativa, e reduplicar a linha narrativa, a literatura do século XIX acrescenta o duplicar do caráter individual para retratar conflitos interiores, mostrar uma *décalage* entre a mente consciente e

inconsciente das personagens” (MARTINHO, 2005). Recordando Meletínski, a partir da literatura romântica, o caos se instala no lado interior: primeiro na sociedade e nas regras da comunidade a que pertence a personagem; posteriormente e em algumas obras de um Romantismo tardio, no interior da alma do próprio herói – em Álvares de Azevedo, por exemplo, já temos protagonistas espiritualmente perturbados e condutores do próprio mal.

Como, em arte, conteúdo e forma andam irmanados e indivisos, brevemente uma obsessão temática converte-se em uma *poiesis* peculiar. É assim que a narrativa duplicada pode ser encontrada, em uma de suas expressões mais precípuas, na técnica contrapontística desenvolvida por Gustave Flaubert e que a crítica já apontou em algumas de suas obras. Neste sentido, os eventos, motivos e símbolos que marcarão a evolução da trama de *Madame Bovary* ocorrem sempre pelo menos duas vezes – a primeira na inconsciência da personagem e da narração; a segunda, presente à consciência da personagem e, por conseguinte, ao âmbito perceptivo do narratário: o acidentado baile de La Vaubyessard e o buquê de casamento atirado à lareira antecipam o fim do casamento de Emma; a perda do cão de estimação no caminho de Rouen anuncia a iminente perdição da protagonista; a destruição do pé da estátua em Rouen sugere a desgraça com o paciente de Charles. Por outro lado, os símbolos também opõem entre si as personagens: o ridículo chapéu de Charles na escola contrasta com o chapéu grego do medíocre Homais e com o elegante e ultrapassado chapéu de Rodolphe. O ápice desta técnica aparece quando, agora de forma mais aproximada, o narrador entrelaça o discurso sedutor de Rodolphe ao do político no comício agrícola, buscando denunciar ao narratário o “outro lado”, oculto e “verdadeiro”, de toda ação. Buscarei mostrar à frente como esta técnica contrapontística aparece modificada para cumprir as intenções estéticas no romance sobre a alteridade de Darcy Ribeiro. De momento é importante notar que muitos dos motivos e símbolos em *Maíra* estão virados do avesso e as personagens e suas ações aparecem sempre espelhadas em elementos que, segundo o imaginário convencionado ou instituído pela própria trama, constituem com elas um discurso contrapontístico.

A natureza ambígua da narrativa e o tema do duplo são anunciados no primeiro capítulo do romance (“A morta”), no diálogo, já citado, entre o delegado Ramiro e o delegado auxiliar Noronha, que falam de um cadáver encontrado na mata por um pesquisador suíço. Trata-se – como vimos e é anunciado em capítulo futuro do romance – do corpo de Alma, que estava grávida de gêmeos, cujos corpos também foram encontrados ao lado da moça morta.

Os gêmeos natimortos de Alma simbolizam, dentre outras coisas, os gêmeos Maíra e Micura, deuses primordiais da cultura mairum, cuja morte será o fio condutor da trama de Darcy Ri-

beiro: “*Maíra* é um poema que fala do mundo encantado dos índios, criado por um Deus que os ensinou a alegria de viver. É também o relato da morte desse Deus que não suportou testemunhar a agonia do seu povo. É ainda a história da profanação da existência e do desencantamento do mundo” (JUNQUEIRA, 2001, p. 397).

Notei, em capítulo anterior, que o enredo é dividido em quatro partes, numa estrutura que imita o ritual litúrgico cristão. Enquanto a primeira parte apresenta as personagens envolvidas na trama e os temas que explorados, a segunda apóia-se especialmente sobre o relato do mito de *Maíra-Micura*. Ali, enquanto os capítulos da cosmogonia avançam em direção do estabelecimento da cultura mairum, de outro lado e num vetor de direção contrária, as histórias de Isaías, Alma, Jaguar e de todo o povo mairum envolvem para o estado de caos inicial, aquele em que as diferenças ainda não haviam sido estabelecidas e que parece constituir um antiparaíso, lugar ambíguo, de terror e paz, pois, se, de um lado, significa o fim de toda ordem e a perdição de referenciais e a morte, portanto, de um tipo de autoconsciência, de outro significa também o descanso de todo conflito. É certo que, sem a multiplicação dos objetos e das criaturas a partir de uma origem informe e de inexistência, a vida conhecida não seria possível; por outro lado, a criação do mundo ou da cultura implica uma divisão dos seres e, por conseguinte, uma oposição entre eles e um sistema de guerra constante e anulação mútua. Isso é mostrado no mito de *Maíra-Micura*, que

começa com o nascimento do universo que arrasta consigo e ao mesmo tempo é comandado pelo Indizível, pelo Deus de mil faces dissimulado e oculto na figura do Sem-Nome, aquele que descobriu, sozinho, a si mesmo. Quando finalmente o mundo é criado, embelezado pela luz, pelas matas e pelas águas, nascem os homens. E esse mundo que era uno se divide em partes desiguais e estranhas entre si (JUNQUEIRA, 2001, p. 397).

No mito de *Maíra*, que, como dito, existe e é o principal mito cosmogônico das tribos tupi, incluindo os Urubu Ka’apor, a autodivisão do deus em muitos seres aparece simbolizada pelo motivo do espelho: “A morada de *Maíra* é de pedra, de espelho”, conta um relato do mito exposto pelo próprio Darcy Ribeiro (1997, p. 107) em outra obra, “não há nada de madeira lá. *Maíra* se veste com roupa como espelho, tem também um espelho na testa, olha por ele e vê longe quem se encaminha para sua morada. Se vê alguém, grita: ‘Vá embora, sua pele não presta’. Ninguém pode ir lá”. Repare-se que a multiplicação simbolizada pelo espelho conduz a uma atitude agressiva contra aquele que é visto como Outro.

Num discurso de Xisto, o pregador mostra também o seu deus – uma imagem sincrética de várias concepções divinas em que sobressai o deus cristão – como o próprio universo multiplica-

do em muitos seres para se contemplarem mutuamente: “O diabo é que de Deus pouco sabemos. Muito mais ignoramos. [...] 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 mundo é, assim, o olho que se contempla pelo Outro.

Na primeira parte da cosmogonia narrada em *Maíra*, o mito concentra-se na imagem de Mairahú, ou Maíra-Ambir, uma variação do caos. Baseando-se em pesquisa de Francis Huxley, Regina Angulo (1988, p. 102) traduz “hú” como “grande”; então Mairahú é o “grande Maíra”, o que faz de Maíra um deus menor. Esta redução do deus não se refere, entretanto, a um *status* de poder, pois Maíra é o senhor do mundo dos mairuns, isto é, de todo o mundo, já que todo deus pretende-se hegemônico. Maíra só é menor porque, como veremos, ele é a parte de Mairahú que se torna soberana, mas terá um irmão, Micura, que representará a outra parte, sombria e apartada de si para que a cultura pudesse se erigir. Mairahú é o senhor do mundo subterrâneo, descrito como o “Sem-Nome”, uma “escuridão sem começo”. Informe e sem regras, o reino do deus é um lugar em que tudo se confunde e nada pode ter existência individual, por isso é sentido como indesejado: “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). Os seres brotam de Mairahú por cissiparidade, o processo reprodutivo do caos e da Grande Mãe, e o “Velho” se reproduz na terra (como veremos, a seguir, fazer o andrógino de Aristófanes, em Platão), até o filho Maíra separar os seres e criar um universo dual:

Logo adiante acrescenta que Mairahú, ou seja, o Pai, esse Sem-Nome (o sufixo *hu* designa pai-de), “desenhava cada bicho na areia e redesenhava com cuidado até gostar. Aí soprava seu alento sobre o desenho e o bicho levantava espantado”. [...] Até então ele já havia criado animais e gente, mas ao mesmo tempo em que aqueles se comportavam como humanos, usando da fala, por exemplo, a gente era uma mistura de homem e bicho, ou de gente indiferenciada [...]. Até que Maíra [...] resolveu fazer reformas para melhorar a humanidade. Começou por diferenciar os sexos e redistribuir as riquezas. [...] Maíra faz com que os homens conheçam as suas diferenças, inventa o pecado e [...] preocupa-se em melhorar a sua vida econômica (RAMOS, 2000, p. 150-151).

Por este resumo de Maria Luiza Ramos, pode-se perceber, na visão de Maíra propagada pelo narrador do romance, o fundador de uma cultura exclusivista, que estabelece hierarquias de capital e poder, separa o centro da periferia marginalizada e institui a lei e o crime. Como prega Xisto, em um momento da obra: “A culpa é a culpa e Deus é o juiz. Só Deus. O Diabo é o cobra-

dor” (RIBEIRO, 2001, p. 82), segregando os papéis entre o sujeito instituidor da lei e o Outro, sobre o qual recai o dogma do pecado, do crime, do marginal. A separação, no mito mairum, é denunciada pelo aparecimento de um gêmeo, um Outro de Maíra, em quem se concentram as qualidades negativas do deus fundador. No capítulo “Mairaíra”, a intenção de Maíra de intervir no mundo é apresentada através de um diálogo entre o par de gêmeos, sem narrador, como no foco dramático. Maíra se auto-afirma, primeiramente, pela palavra, e tudo ganha nome, quando antes era indistinto. É, pois, o pensamento autoconsciente a se anunciar e a isolar-se do mundo, ao mesmo tempo em que estabelece o novo modo de relacionar-se com as coisas, atribuindo-lhes substância “objetiva” com a linguagem. A palavra é o ato fundador, porque nomeia os objetos e, ao nomeá-los, submete-os à manipulação do sujeito pensante. A partir daí, Maíra dirige-se ao seu Outro e reclama um novo mundo:

– Sou Maíra – lembrou –, sou o arrote de Deus-Pai. Ele, o Ambir, agora tem nome: é Mairahú, meu pai. Meu filho será Mairaíra. – Pegou então a conversar com o irmão, Micura, sobre o que podiam fazer.

Maíra: – O mundo de Mairahú, meu pai, é feio e triste. Não é um mundo bom para a gente viver. Podemos melhorá-lo (RIBEIRO, 2001, p. 163).

O ato criador de Maíra tem efeitos colaterais. Entregando o fogo do Urubu-Rei ao povo mairum, Maíra cria a cultura, mas ao mesmo tempo a morte e o trabalho. A primeira vem como uma “maldição” do Urubu-Rei; o outro, como uma invenção de Micura, o lado sombrio de Maíra:

Urubu-rei: – Fiquem com o fogo vocês, mairuns. Mas façam muita carniça para nós.

[...] Micura disse:

Não, assim não é bom. Esses safados dos mairuns, não trabalhando, vão ficar preguiçosos. – Pôs o mel no oco do pau ou no fundo do cupinzeiro e cercou tudo de abelha e marimbondo. Riu e disse: –Quem quiser comer um melzinho doce vai encontrar dificuldade, vai ter que trabalhar (RIBEIRO, 2001, p. 164).

O mal, como se vê, aparece na imagem do gêmeo de Maíra, sua face negativa, a sombra criada pelo ato de separação, a alteridade elaborada pela separação do mundo entre o sujeito e o objeto, o Eu e o Outro. Mairahú enxerga o mal da separação, contemplando o mal encarnado em Micura: “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). A cosmogonia só volta a ser narrada três capítulos adiante. O título desse capítulo é “Maíra-Poxi”, que, literalmente, poderia ser tradu-

zido como o “Maíra feio” (cf. BUENO, 1987, p. 585: *poxi*, feio). O capítulo começa com a ação de Maíra separando os seres e opondo-os entre si: “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” (RIBEIRO, 2001, p. 177). A partir desse primeiro ato, Maíra funda a aldeia mairum, dividindo-a em metades contrapostas, e cria a lei e o tabu do incesto. Outra vez, Mairahú incomoda-se com a intervenção do filho: “Lá de cima, Maíra-Ambir olhava com raiva aquele estrago que seu filho estava fazendo na criação” (RIBEIRO, 2001, p. 178). Com a separação do mundo em dois lados, representada pelo afastamento de Maíra do deus original que o criou e a substituição da antiga divindade pelo par de gêmeos, inicia-se o tempo dos conflitos: “Começou a guerra do mundo. Ela esgotou todo o tempo da antiguidade em lutas sem fim e continua até hoje, sem trégua. Cada dia, cada noite é uma batalha. Uma dura batalha em que Maíra enfrenta Mairahú para que o mundo fique como é” (RIBEIRO, 2001, p. 179). Todo o episódio da cosmogonia de Maíra é resumido no diálogo final entre Mairahú e Maíra:

Mairahú: Maíra-Poxi, 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).

O excerto é modelar para expor a dialética da alteridade. Maíra refere-se ao pai como “Mairaíra”, seu filho, numa inversão de causalidade que agora mostra o caos como efeito do ato de Maíra e não sua condição predecessora. Percebe-se aqui como, ao instituir uma ordem, o ato fundador constitui, ao mesmo tempo, uma não-ordem, o lugar das coisas que não compõem os valores do sistema instituído; mas esse lugar será identificado, por ser o caos opositor ao sistema fundado, com o caos inicial, quando não havia sistema divisor algum. O Outro é criado quando uma parte do caos se eleva sobre ele e o concebe como oposição. É assim que o filho do caos cria seu próprio pai, pois só depois de sua ação criadora o mundo se divide e o caos pode ser “visto” pela consciência que o recusou. Como o deus que se multiplica para ver-se, Mairahú precisa de Maíra para existir; sem este, aquele “não seria pai”.

As frases paradoxais e tautológicas ao final do diálogo revelam a complexidade da temática através de sutilezas sintáticas. Ao afirmar “Eu sou o um”, Mairahú manifesta em linguagem as

grandes contradições do caos: um eu que se afirma sem legitimidade, pois não existe, na outra ponta do verbo predicativo, um objeto ao qual se ligar, de forma que a única coisa que ele pode dizer de si é que é inteiro, ou, ainda melhor, que *é*, sem poder, contudo, conferir-se uma qualidade ou essência particular. Por outro lado, o numeral substantivado pelo artigo indica que existe uma essência onde não existe essência nenhuma: Maíra 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. Já Maíra responde com uma frase de verbo elíptico, dividida em dois hemistíquios em que se opõem os termos “eu” e “outro”. Confrontada com a frase de Mairahú, a resposta de Maíra torna-se ambígua. Pode, em primeiro lugar, ser interpretada como o índice do isolamento de Maíra em relação a Mairahú, isto é, “eu sou o outro que se opõe a você, o um”; mas pode também ser a afirmação de que “eu sou o outro de mim”, numa denúncia da consciência de que eu crio um terceiro e só existo em função desta elaboração da alteridade, é através dela que sou visto, como o deus inicial no espelho que o multiplica; finalmente, 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, o autor concentra tudo o que se pode sintetizar da 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.

Já percorremos esse percurso, em capítulo anterior, no emocionar masculino separando-se da sociedade matrística: o que era um e incluía o lado “rebelde” passa a ser o Outro, no par de oposição. Por isso, Maíra-Poxi é a feiúra de Maíra, que fragmentou o mundo harmonizado, é o lado masculino de Mairahú, solar e guerreiro, que, isolando-se do todo, converte o outro lado em seu par sombrio e indesejado, Micura, o deus lunar, noturno e feminino. Mairahú mostra a falsidade desse Outro, denunciando que ele “é nenhum”, e repare-se o inusitado da construção sintática, estabelecendo como predicativo do verbo afirmativo um pronome de negação com função habitual de excluir o que parece real – ao contrário de “ninguém”, “nenhum” carrega semanticamente a idéia de *negação de algo que parece ser*, 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 se-

parados, 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.

Como já disse acima, tudo é, então, espelho na composição de *Maíra*, em que o sujeito aprende como se vê e vê o Outro: “Espelhos, reflexos, sombras de diversos planos inauguram imagens deformadas, caleidoscópios de Narciso” (MARTINHO, 2005). É assim que, no início da jornada de Alma e Isaías pelo universo mairum, na fronteira entre dois mundos, na porta que guarda a travessia, o autor fixa uma réplica da casa de Maíra: a Casa dos Espelhos dos missionários protestantes, Bob e Gertrudes. Intitulado “O vômito”, o capítulo está exatamente na metade do enredo, no final da segunda das quatro partes, anunciando, portanto a terceira parte, que gravitará em torno das descidas de Maíra-Micura para os corpos dos homens, a fim de observar o mundo através de suas criaturas, de onde os deuses perceberão o “mal” do mundo criado. Nesta terceira parte (“Canon”), Maíra vê o mundo pelos olhos de Remui, o aroe, chefe religioso da tribo, como o tuxaua é chefe guerreiro; de Teidju, o oxim, xamã das forças sombrias e negativas; de Jaguar, o jovem guerreiro mairum; e do próprio Isaías. A última “possessão”, localizada no penúltimo capítulo da terceira parte, é de Micura sobre Canindejub, isto é, a “arara amarela”, nome que os mairuns deram à louca Alma; o último capítulo intitula-se “Armagedon”, o anúncio do fim do mundo. É, pois, Micura e seu poder feminino, depois de todas as encarnações masculinas de Maíra, que trará o mundo novo e apocalíptico que se mostrará na última parte do romance, o “Corpus”, quando Isaías vai se fixar em sua ambigüidade de homem de dois deuses, Alma em sua dupla cidadania de mulher estrangeira e mulher mairum, e o mundo mairum desintegra-se no encontro com o poder branco.

No capítulo em que aparece, portanto, a Casa dos Espelhos (“O vômito”), faz-se a inversão especular do romance, para o início da visão sobre o Outro, que se encarregará de destruir qualquer perspectiva hegemônica e conduzirá para o caos final das indistinções identitárias. Se, até aquele capítulo, o narrador apresentou o universo do romance e sua elaboração a partir do mito de Maíra, a partir dali inverte-se o movimento, e é o princípio da noite feminina que tomará conta das personagens e do mundo mairum, até sua vitória final, antevista no último discurso de Xisto, que confunde bem e mal, Deus e o Diabo, numa única divindade, amalgamando no caos inicial as forças apartadas e eternamente inimigas. Vômito designa o movimento contrário da ingestão, uma devolução ao mundo do que foi morto para a sobrevivência de alguém, uma vez que alimentar-se

é matar um outro para tirar-lhe a energia de que se precisa. Vomitar é um ato de rejeição, uma rebeldia do alimento contra as forças da vontade de viver. De um vômito do Ambir nasceu Maíra; por um vômito, Ambir devolve-se ao mundo mairum.

A Casa dos Espelhos, “mais ofuscando que mostrando as formas” (RIBEIRO, 2001, p. 234), é emblemática, portanto, para inspirar o tema da alteridade e revelar o plano de conteúdo e forma de *Maíra*. Diante da estranheza arquitetônica da morada dos missionários, Alma sugere que a Casa dos Espelhos seja um objeto de outro mundo: “É um disco voador. Não pode ser outra coisa, queimou a mata toda ao redor. Lá está: metálico, redondo, achatado, brilhando ao sol. É um disco! É o disco voador”. Isaías a princípio duvida da sugestão, mas, pelo discurso indireto livre, o narrador mostra sua hesitação: “Casa não pode ser com esse aspecto de dois pratos emborcados um no outro. A forma é de disco voador: fantástico, redondo. Por que tão redondo? E aquele torreão, em cima, com escotilhas de avião? Meu Deus, que disco é esse?” (RIBEIRO, 2001, p. 234). O espanto dos recém-chegados revela-se, portanto, pela interpretação de uma presença estranha e de outro mundo, uma invasão de mundo desconhecido no mundo conhecido, uma ameaça alienígena. Eles estão no mundo mairum, em plena selva, e aqui essa presença não faz sentido. Então a porta do “disco voador” se abre e, como numa estória de ficção científica, os habitantes saúdam o casal:

Mais perto vêem surgir no alto do barranco, ao lado do disco, um casal e três crianças, todos louros. Saíram do disco por um alçapão que baixou da parede inclinada e estão como que esperando por eles. Que será? Gente como nós? Mais perto se tranqüilizam ao ouvirem a saudação cordial num sotaque carregado:

– Bem-vindos sejam à nossa casa.

Alma e Isaías se entreolham: que é isso?

– Somos pastores norte-americanos – explicam (RIBEIRO, 2001, p. 234).

A presença do disco e de seus habitantes é descrita como inesperada e assombrosa, o Outro, em sua prodigiosa e estupenda existência, desvelando-se. Insistindo, contudo, em sua estrutura especular, o enredo inverte o modo comum das tramas de ficção científica e, em vez de os “terráqueos”, os autóctones darem boas vindas, é o alienígena que recebe o habitante local como estranho visitante: o disco não é uma presença extraordinária, está em “casa”. De seu solar esquisito, os protestantes levam ao interior da selva mensagens de um deus distante:

Contam, também, com um poderoso sistema de alto-falantes, postos no alto da casa, por onde poderão parlamentar com os atacantes, uma vez determinada qual a língua que falam. Para isso contam com gravações de um elenco de frases de sau-

dação em vários idiomas indígenas. O importante é que dali de dentro da casa podem parlamentar numa posição absolutamente inexpugnável: inexpugnável, reitera Bob (RIBEIRO, 2001, p. 236).

A Casa dos Espelhos é, portanto, uma Torre de Babel às avessas: traduzindo, em uma variedade de línguas, sempre a mesma mensagem totalitária, procura falar em nome de todos, mas fala em nome de um só. Uma Babel diferente se instaura, para caotizar essa mensagem uniforme, quando Isaías, no capítulo final do romance, aparece sincretizando o texto bíblico com traços do imaginário mairum. Com o auxílio do ex-padre, Gertrudes estuda a gramática mairum para traduzir a mensagem cristã, mas começa a achar que, ao ajudá-la, Isaías está deturpando o texto original, a cuja acusação ele responde: “Cada povo, a senhora sabe, cada povo pensa dentro do quadro do seu idioma. Sem situar a tradução no quadro do idioma mairum, nenhum mairum vai entender nunca a Santa Bíblia. Não pode ser como a senhora quer, palavra por palavra, substantivo por substantivo, verbo por verbo”. Bob procura defendê-lo, mas a mulher replica: “O que você não sabe, que você não quer perceber é que seu Isaías não trata só de reduzir tudo à sintaxe mairum, não. Além de palavras ele acrescenta frases e imagens. E isso é inadmissível, abominável” (RIBEIRO, 2001, p. 374). O caos reinante ao final do romance confunde todas as mensagens, a mairum e a cristã, e dissolve a hegemonia da palavra do pregador cristão.

A palavra é representativa da colonização branca no Brasil. A arquitetura da Casa dos Espelhos é, também ela, um amálgama da arquitetura do Congresso Nacional: os dois “pratos”, um côncavo e um convexo, ladeando o edifício central, aparecem, na descrição de Darcy Ribeiro, justapostos num disco, com a torre encimando-os. Mas, o que lá, no desenho de Niemeyer, estava separado, aqui surge confundido num único bloco: tudo se mistura no encontro das culturas e a hierarquia desaparece. A Casa dos Espelhos é um símbolo da atividade colonizadora e de seus “espelinhos” de troca, emblema dos “caciques” de Brasília a chefiar autoritariamente o interior do país e enviando-lhes sempre a mesma mensagem, traduzida em muitos “idiomas”. Como os “espelinhos” do colonizador português, a casa tem por função atrair os índios para a conversão:

Logo depois levam Alma e Isaías para outro lado da casa, onde levantam um toldo de lona para mostrar, muito bem arrumado, um estoque de facões, machados, facas, tesouras, miçangas e muita coisa mais. Tudo destinado a brindar os índios para *cevá-los*, conforme a boa técnica, e, assim, chamá-los à paz.

– Aqui estamos tranquilos – explica Bob –, esperando o ataque inevitável que se converterá numa confraternização. – Mais dia menos dia os índios aparecerão. Isto é inevitável. [...] Os índios acabarão por ver a casa e esta cumprirá seu *papel de chamariz* e de provocação inexpugnável (RIBEIRO, 2001, p. 236, grifos meus).

O espelho é o simulacro da reciprocidade, o lugar onde o Eu encontra Outro que sabe ser ele mesmo, como Maíra, o senhor dos espelhos, quando começa a descer no corpo de seus filhos para ver, pela luz dos olhos deles, o mundo que criou – o *ego* assumindo perspectiva de *alter*:

Daqui de cima, riscando este céu sem fim nem começo, olho e vejo. Vejo tudo. Lá de baixo todos me olham e me vêem com a luz que lhes dou, devolvida. Quem pode existir, senão debaixo do peso de minha claridade? Olho e vejo, lá, esse mundinho meu. Vejo água de mar e de rio. Vejo também, lá no fundo, eles, o meu povinho Mairum (RIBEIRO, 2001, p. 301).

O mito do duplo e do par de gêmeos remete à cultura matrística. Neumann (2003, p. 83-84) alerta para o simbolismo da Grande Mãe presente no motivo dos gêmeos hostis, que aparece “quando o elemento masculino se separa, mediante a autodivisão”, e configura-se, duplamente, como “elemento destrutivo-assassino, de um lado, e, de outro, elemento positivo-criador, chegando à autoconsciência”. A separação, como vimos com o mito de Maíra-Micura, dá origem ao hostil antagonista da parte que se autonomiza no elemento masculino, e “é uma fase importante no caminho que leva à dissolução definitiva da uroboros, à separação dos Pais Primordiais e à consolidação da consciência do ego”.

Sílvia M. S. de Carvalho (1979, p. 148-149), em estudo sobre mitologia brasileira, afirma que os heróis gêmeos figuram em mitos de quase todo o território brasileiro. “Identificados com o Sol e a Lua em várias mitologias”, eles são “heróis civilizadores de várias tribos brasileiras. E, mesmo quando esta sua caracterização é posta em dúvida, percebe-se que o Sol representa, entre muitas delas, justamente o padrão de caráter masculino valorizado pela cultura”. É o caso do mito entre os Urubu-Kaapor, em que Maíra, “na sua caracterização de Maír-mimi”, é o herói modelar apontado como “ideal-tribal” a ser imitado. “Maír-mimi é uma reedição do pai (o Sol, a ‘onça-bona’) e como tal se opõe a Mikur-mimi (caracterizado freqüentemente como Lua)”.

A autora alerta para o fato de que o mito veicula, em verdade, uma história de adultério, o que se verifica em todas as versões indígenas brasileiras e pode ser denunciado pela presença, no caso dos gêmeos, de um pai diferente para cada membro do par, situação em que um dos dois será, por conseguinte, um filho adúltero: “A vítima do ciclo dos gêmeos é uma mulher, em muitas versões adúltera ou incestuosa, embora a causa imediata de sua morte seja, geralmente, o fato de se ter comprazido do ato (não o ato em si), ou simplesmente em decorrência de sua ausência de cultura, se podemos falar assim” (CARVALHO, 1979, p. 153). Por isso, é a morte de Alma, a mãe dos gêmeos, que abre o enredo de *Maíra*. Pesquisando uma versão do mito entre os Tenete-

hara, Claudio Zannoni (2000, p. 166) interpreta o homicídio da mãe, que, nesta como em muitas outras versões, é devorada pelas onças, como o sacrifício da mulher para dar à luz o par de gêmeos. “É um sacrifício necessário como reposição à natureza pelo nascimento de dois novos seres”, defende o autor, a morte instituída pela Mãe, que existe como necessidade para a eternidade da vida. Nos mitos indígenas brasileiros, a mulher aparece “estraçalhada”, o que em Alma se apresenta no ventre aberto e na pele estriada por queixadas de piranhas. Trata-se, no romance como no mito, de “uma mulher andarilha (como o estágio que ela representa), grávida ou não [...], abandonada, deixada para trás pelo marido ou pela família, e que acaba sendo devorada [...] pelos animais” (CARVALHO, 1979, p. 154). Para Sílvia Carvalho, a mulher é símbolo “da condição pré-cultural, e assim, por uma lógica interna do mito, destinada a desaparecer, ao entrar em cena a onça, dona do fogo” (CARVALHO, 1979, p. 154), o jaguar, totem do clã de Isaías, grupo que, entre os mairuns, está mais próximo da virilidade guerreira. Com Alma, no entanto, a dualidade é abortada e a morte não mais significa a segregação, a autodivisão e a negação do Outro para a sobrevivência do mais forte, mas apenas, como na cultura pré-patriarcal, fator onipresente e inalienável à vida. Os gêmeos natimortos anunciam, assim, a anti-utopia de *Maíra*: um mundo de caos, que não admitirá mais nenhuma ordem unilateral e dicotômica. O feminino morre, não para permitir a supremacia do masculino, mas para ensejar, paradoxalmente, que o feminino se dissemine. O anúncio é confirmado no segundo capítulo do romance, cujo tema é a morte do tuxaua Anacã, o chefe dos guerreiros mairuns, que precisará ser substituído, mas cujo candidato, Isaías, não é um bom representante da lógica viril patriarcal e não logrará, portanto, continuar a ordem instituída com a criação dualista do deus Maíra.

Entre os índios brasileiros, parece que a mãe dos gêmeos assassinada remete ainda à prática canibalista, que, como vimos com Neumann, está associada ao auto-sacrifício dos membros das sociedades matrísticas para a permanência do grupo, simbolizado pela uroboros, a serpente que se autodevora. “Outros povos primitivos com cultura semelhante à dos nossos indígenas (na África, na Melanésia), praticavam sacrifícios humanos”, compara Carvalho (1979, p. 154). “Eles ocorriam também nas culturas andinas, presumivelmente desde tempos remotos. Não parece fora de cogitação que tenha existido algum rito (possivelmente secreto e por isso praticamente inestudado) em que se dramatizasse um mito de tão vasta distribuição”. Para ela, “o tema da mulher devorada [...] pelos animais, reflete uma mentalidade que se poderia definir, de certa forma, como endocanibalística, já que a vítima sacrificada é escolhida entre os membros do próprio grupo”, por isso, “a difusão do mito dos gêmeos representa também uma inovação ideológica: ela reflete

na realidade uma mentalidade exocanibalística”, em que o sacrifício é substituído pela guerra e pela antropofagia ritual de guerreiros estrangeiros aprisionados (CARVALHO, 1979, p. 158). Esta é a função de Jurupari. “Nos mitos que se enquadrariam, em linhas gerais, no tipo do de Jurupari [...], é no seio do grupo que surge a antropofagia, como um elemento de desordem que precisa ser eliminado, para a preservação da integridade tribal, da civilização” (CARVALHO, 1979, p. 153). Jurupari é sinônimo de “demônio, espírito imundo”, e é descrito como o “‘dono dos animais’, ‘senhor terrível’, ‘onça antropófaga’ que poupa o caçador porque este lhe oferece a virgem de madeira como compensação” (CARVALHO, 1979, p. 165). A madeira, aqui, simboliza o estado desordenado e pré-cultural da natureza bruta. A cultura matrística brasileira teria sido uma extensão de culturas centro-americanas que tribos guerreiras nacionais buscaram reprimir. Sílvia Carvalho (1979, p. 369) explica:

As invasões aruák e particularmente a tatiãna trazem para a América do Sul representações que se originaram tanto na América Central como no Noroeste da América do Sul, e em que se sobressai uma divindade feminina (certamente resultante dos sacrifícios humanos), Amaná ou Seucy.

Esta divindade feminina passa a ser neutralizada e, pode-se dizer, expulsa do *pantheon* dos deuses, pela religião de Jurupari. Isto corresponde a uma necessidade de homogeneização da cultura com as outras tribos para possibilitar a paz inter-tribal necessária ao novo gênero de vida sedentário que se instala; ao mesmo tempo, a mulher, sendo identificada como inimigo nº 1 generalizado pela sociedade dos homens, permite (através da manutenção como eternas estrangeiras das que entram no grupo pelo casamento) uma defesa da autonomia local.

Ao contrário, porém, do que ocorreu com a cultura européia, Sílvia Carvalho (1979, p. 159) conclui que as mudanças talvez não tenham interferido muito no *status* tribal da mulher e, de qualquer forma, diz que “é difícil” determiná-lo com precisão. “O que importa”, diz a pesquisadora, “é que com o mito dos gêmeos adota-se, em muitas tribos, o exocanibalismo ritual. [...] Efetivamente, a guerra canaliza a hostilidade para fora do grupo, e o sacrifício do bode expiatório não mais implica numa parcial autodestruição”.

No romance de Darcy Ribeiro, a mulher morre misteriosa e “naturalmente” e não é vingada, pois morrem também os filhos. Quebra-se, com isso, o tabu do incesto e abole-se a renúncia ao selvagem. Em outras palavras, o sacrifício que abre o *Maíra* é inócuo, não funda nenhum mundo ordenado. Os gêmeos que ela pare não dividirão o mundo em dois. Seus filhos natimortos se espelharão, na tessitura da trama, no mito de Maíra-Micura, para que, ao final se perceba que nenhuma nova ordem, a partir deste novo nascimento, será edificada. Os gêmeos, como lembram Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 465),

exprimem, ao mesmo tempo, uma *intervenção do Além* e a *dualidade* de todo ser ou o dualismo de suas tendências, espirituais e materiais, diurnas e noturnas. São o dia e a noite, os aspectos celeste e terrestre do cosmo e do homem. Quando eles simbolizam, assim, as *oposições internas* do homem e o combate que ele tem de travar para superá-las, revestem significado sacrificial: a necessidade de uma abnegação, da destruição ou da submissão, do abandono de uma parte de si mesmo, para o triunfo de outra (grifos dos autores).

Por isso, muitas tribos expõem os gêmeos recém-nascidos, isto é, os expulsam da comunidade, devolvendo-os à natureza, à Terra-Mãe que os gerou. É que não podem estar no mundo, ao mesmo tempo, os dois lados da divindade: um deve erigir-se sobre o outro para que a ordem exista. Eles simbolizam, como vimos com o tema do duplo, a ambigüidade de todo sistema dual, o dilema da alteridade, em que o diferente é um meu igual. Interpretando o motivo dos gêmeos na simbologia zodiacal, Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 467) afirmam que eles expressam a “dualidade na semelhança e, até, na identidade”, e por isso, são representativos “de todas as oposições interiores e exteriores, contrárias ou complementares, relativas ou absolutas, que se resolvem numa tensão criadora. [...] Dois efegos enlaçados representam esse signo dito duplo, que nos introduz no mundo dos contrários polares: masculino-feminino, trevas-luz, sujeito-objeto, interior-exterior...” (grifo meu).

Jean Perrot (1997, p. 391) nota que “o mito literário dos Gêmeos relaciona-se com o do Andrógino”, pois a primeira e maior oposição é a dos gêneros: “Célula reveladora das linhas de força de uma época ou de uma cultura, os gêmeos encarnaram, em primeiro lugar, com seu nascimento em duplas, a *oposição maior* do masculino e do feminino, do divino e do humano nos mitos das origens” (PERROT, 1997, p. 396, grifo meu). Sua presença nos mitos cosmogônicos representa, como em Maíra-Micura, a oposição das forças na luta pelo estabelecimento de uma cultura hegemônica, por meio dos conflitos entre os “gêmeos epônimos, soldando-se a civilização por meio da eliminação do mais fraco (Abel, Remo etc.) ou pelo recolhimento dos deuses do Empíreo (Plauto)” (PERROT, 1997, p. 396-397).

Um dos primeiros e o mais clássico aparecimento do andrógino no pensamento do ocidente está na descrição pronunciada por Aristófanes no *Banquete*, de Platão. Para explicar o amor, que é o tema do colóquio em casa de Agatão, o comediante grego propõe um antigo mito que fala de uma criatura que reúne os dois sexos no mesmo corpo, cuja arquitetura é dominada pela geometria circular:

Inteira era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas, o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só [...]. Apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculo (PLATÃO, 1987, p. 22-23).

Comentando argumento do escritor argentino Jorge Luís Borges, Nicole Bravo recorda que o duplo mantém uma “relação privilegiada com a figura da circularidade”, pois ele “renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte” (BRAVO, 1997, p. 287). Neumann, por sua vez, associa a circularidade ao estado emocional da sociedade pré-patriarcal:

O círculo, a esfera e o redondo são aspectos do Autocontido, sem começo nem fim; na sua perfeição pré-mundo, precede todo processo, é eterno, porque, em sua rotundidade, não há antes nem depois, não há em cima nem embaixo, não há espaço. Tudo isso só pode surgir com o surgimento da luz, da consciência, que ainda não está presente; aqui ainda domina a divindade não exteriorizada, cujo símbolo é, por conseguinte, o círculo. [...] É também o estado perfeito em que os opostos estão unidos – o princípio perfeito, pois os opostos ainda não se separaram e o mundo ainda não começou; é o final perfeito, uma vez que, nele, os opostos tornaram a juntar-se numa síntese e o mundo se encontra, uma vez mais, em repouso (2003, p. 27).

Por isso, para Nicole Bravo, “mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento” (1997, p. 287). Na verdade, estudiosos da religião da Grande-Mãe apontam na espiral um dos primeiros símbolos ritualísticos das culturas que adoram a deusa. Segundo eles, a espiral é a geometria mais perfeita para a essência religiosa da Deusa, pois mostra o movimento em ciclos: “Uma religião baseada no corpo divino é uma religião de mudança, desse movimento espiralado que volta e se abre para novas experiências” (POLLACK, 1998, p. 19). Por isso, o rompimento da circularidade e de sua autonomia criadora aparece em mitos, como o de Platão, como um decaimento:

Diz Zeus: [...] Eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos [...]. A cada um que cortava mandava Apolo voltar-lhe o rosto e a banda do pescoço para o lado do corte, a fim de que, contemplando a própria mutilação, fosse mais moderado o homem. [...] Zeus consegue outro expediente, e lhes muda o sexo para a frente – pois até então eles o tinham para fora, e geravam e reproduziam não um no outro, mas na terra (PLATÃO, 1987, p. 23-24).

Daí o andrógino representar, muitas vezes, como informa Marie Miguet (1997, p. 33), a harmonia do todo e alcançar o *status* de “símbolo por excelência da totalidade procurada, a fusão

dos contrários”. Comentando o romance de Robert Musil, *O homem sem qualidades*, a autora conclui que o andrógino é não apenas como “o símbolo do paradoxo sexual, mas o da impossível resolução de todas as contradições”. Na paixão fraternal do “homem sem qualidades” por sua irmã está uma ânsia pela “unidade original” e pela perfeição da “gemelidade”, isto é, o desejo de “dissolver o princípio de separação corresponde, para os dois heróis, a um protesto contra o mundo”, são as partes separadas exigindo a harmonia ulterior à civilização.

Nicole Bravo (1997, p. 262) observa que, no caso da América, “as divindades pré-colombianas são duplas (masculinas/femininas), inclusive no tocante a suas atribuições benéficas/maléficas”. Assim é a divindade inicial no mito dos mairuns. Certamente, Mairahú é descrito como deus-pai, mas não podemos esquecer que ele não tem forma nem sexo, sendo, como defendi acima, a representação do caos original. Além disso, os episódios sucessivos do mito mostram como a experiência feminina está na origem de tudo, antes da criação do mundo de Maíra, especialmente os daquele capítulo que narra o nascimento deste deus (“Maíra”):

Um dia o velho Ambir quis sentir suas criações. Arrotou e lançou o arrote no mundo para ser seu filho. O arrote girou vagaroso pelos ares, navegando no escuro e olhando as coisinhas mais quentes que pulsavam, vivas, lá embaixo. Viu, então, no meio da penumbra, uns seres maiores que se destacavam, imponentes. Eram árvores esparsas. Desceu numa delas, entrou bem no cerne. [...]

Muito tempo esteve Maíra gozando naquele ser esgalhado, folhento, o sentimento de ser árvore. [...]

O filho de Deus estava ali, disperso, quando viu, um dia, passar por perto nosso antepassado Mosaingar, que chamou sua atenção. Maíra gostou, quis ver o mundo com seus olhos. Baixou, vestiu-se na pele de Moaingar 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. 147-148).

Mosaingar é a versão feminina do deus inicial, é a “barriga do Ambir” (RIBEIRO, 2001, p. 149). Como a Grande Mãe, ela pare a si mesma e ao outro, dividindo-se:

– Filho de não sei quem, já vou parir? Veja bem, você nasce sem pai. Não sururu-quei com a verga de Deus. Como é que você vai nascer, se não é filho do Sem-Nome?

Maíra, lá de dentro, respondeu:

– 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, grifo meu)

À partenogênese sucede o mundo binário dos separados. Maíra é a força do deus que assume as formas em que o Não-Ser se multiplica: “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).

Outro momento que denuncia a anterioridade do feminino ao masculino ocorre naquele capítulo que já comentei acima, em que Maíra é o deus “feio” (“Maíra-Poxi”). Neste capítulo, o narrador descreve a fundação do patriarcado entre os mairuns. Como vimos, Maíra separa “os de cá e os de lá”. Em seguida,

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 rancuães e saíram para foder com as mulheres, lá fora, pelo pátio, onde quisessem (RIBEIRO, 2001, p. 177).

O episódio narra a edificação do baíto, a casa dos homens, “os de cá” da sociedade patriarcal. Antes da ação de Maíra, todos são iguais, isto é, mulheres sem “rancuães”; segundo o mito exposto no romance, a mulher sempre existiu, e o homem é criado depois dela. A ascensão do poder masculino conduz à vergonha do feminino e ao amor monogâmico: “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*” (RIBEIRO, 2001, p. 178). O *ulurí* é “um triângulo de entrecasca com 2 ou 3 cm de lado, assentado em cima do púbis com um fio que dá volta à cintura e outro que passa entre as pernas e se prende nas nádegas. Nenhum homem ousaria tocar nesta vestimenta, pois sua mão se tornaria imprestável” (ANGULO, 1988, p. 76). É assim que o caos inicial, unidade feminina que origina toda a multiplicidade das criaturas, é transformado no caos opositor da cultura patriarcal instituída:

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. Recoilheu-se, desde então, do lado de baixo do mundo, do lado dos mortos, e passou a ser Maíra-Monan, o Deus-Defunto. Maíra, o Filho, ao entrar no olho do Jaguarunoí, abriu-se em luz e converteu-se em Maíra-Coraci, o Sol. Fez do seu irmão, Micura, o Lua (RIBEIRO, 2001, p. 195).

Maíra *faz* do irmão o seu lado sombrio e refletor, numa masculinização do mundo traída, aqui, pelo artigo masculino para o satélite feminino.

O enredo de *Maíra*, na contrapartida do mito mairum, propõe a involução da cosmogonia até o feminino original. Como apontam Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 53), “o masculino e o feminino são apenas um dos aspectos de uma multiplicidade de opostos que demandam nova interpenetração”. A experiência de duplicação da consciência e de substantificação da alteridade verificada com o Romantismo leva a uma abertura para o mundo e para a questão do Outro: “A alteridade dentro do eu é o que vai permitir um diálogo, um reencontro, até mesmo uma solidariedade com o outro. A desapropriação já não significa um empobrecimento, uma nadificação do ser, mas uma possibilidade de enriquecimento” (BRAVO, 1997, p. 287). A partir desta abertura, funda-se uma nova cosmovisão no ocidente: “O *homo sapiens* que se liberta de seu duplo divino transforma-se num *homo ludens* e num *homo communicans*”. O que era caos maligno e precisava ser expulso para a margem do sistema transforma-se em fator dialético no interior da própria cultura: “A ambigüidade, a incerteza, a indecisibilidade que fazem parte do refinado jogo de troca entre o eu e seu duplo confundem a referência, ao expressarem uma dúvida (construtiva) sobre o real, dúvida graças à qual é cabível imaginar que o individual poderá ser superado (utopia musiliana)” (BRAVO, 1997, p. 287). Percebe-se, como em *Maíra*, o parentesco e a igualdade de *status* entre o que se havia separado em bem e mal. Como afirma Luzia de Maria (2001, p. 404), “o mito de Maíra e Micura se aparenta com os inúmeros relatos que apontam a consangüinidade 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 segregação do caos no interior de uma divindade outrora absoluta, se no mito de Maíra-Micura ainda revela com sutilezas o mal da unilateralidade cultural, no mito cristão, ao contrário, aparece como fonte de todo sofrimento humano na civilização. Mais incômodo ainda que Maíra é o deus cristão de Isaías, absolutamente masculino, cuja esterilidade o ex-padre acusa em seu próprio espírito:

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.

Ultionis... Remissionis... Rationis (RIBEIRO, 2001, p. 218).

O sagrado natural foi substituído pelo artificialismo de uma religião racional, puramente mental, um deus de fórmulas, racionalista e verborrágico, mas sem a “memória” do sentimento, sem a vivência espiritual dos rituais e a comunhão de sentidos com a divindade, como talvez ainda se tenha preservado na religião mairum. É um deus de “punição”, “remissão” e “razão”, um deus que salva castigando e age assim em nome de uma razão; no tríptico latim, uma gradação conduz da punição à razão, num percurso intermediado pela “remissionis”, que, originalmente, significa um “afrouxamento”, “decréscimo, declínio”, denunciando que o que se vê como “razão” é um abrandamento da segregação e da “vingança” (“ultionis”) inicial. Antes todo-poderoso, agora o deus romano reconhece-se prisioneiro de uma unilateralidade denegadora e manifesta-se, então, como um deus de negativas, uma dualidade buscando a unidade: “Sou o outro em busca do um” (RIBEIRO, 2001, p. 107). Percebendo-se reducionista, o deus concebe-se reduzido e contempla-se pelos olhos do mal que criou. Comportamento análogo é o de Maíra, que, não obstante seja um deus *total* – como todo deus –, descobre-se, por outro lado, *parcial*, relativizando-se por se saber invenção de uma cultura para perceber o universo. A morte dos mairuns é, pois, a sobrevivência da divindade suprema, o Humanitas de Quincas Borba; o deus unilateral, parcial, tribal, é *mortal*. No capítulo “Mairañeẽ” (i.e., “a fala de Maíra”, “a fala de Deus”), o deus dos mairuns reconhece que não pode ser absoluto e recusa a eternidade à representação elaborada pela cultura de seu povo:

Sobe a mim o murmúrio sem fim. É meu povo lá embaixo pedindo o milagre: *a exceção. Quer ficar.*

Se este mundo é feito de mudar, por que só estes mairuns hão de ficar?

[...]

Nada é tão bom, *suspeito*, como o ser sempre um eu, único, sozinho, em si contido, de si contente. Onipotente. *Quem há-de?*

Se os outros todos confluíram, perderam a cara, o nome e o jeito, por que este meu povo há de ficar?

[...]

Querer-se assim, com tanta teima, tal qual são, não será seu modo maior de querer-me a mim que os fiz assim?

Não. Senão o ser meu povo eleito a mim é que me obrigaria, cativo: um *Deus tribal*. Contrafeito.

Como os mais eu também, de vocação, sou ecumênico. [...] *Universal*.

[...] Só isto pedem: permanecer inalterados, salgando-se no seu próprio sal. Eternamente. Quem pode?

Eu não! *Não sou só. Não sou único*. Nem sou só deles (RIBEIRO, 2001, p. 331, grifos meus).

O sincretismo desejado por Maíra é o mesmo pronunciado em orações de Isaías, em referência ao seu deus. Vejamos uma delas, a meu ver bastante significativa:

Meu Deus-Pai, criador do céu e da terra
 Meu Deus-Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor
 Morto na Cruz, por vontade do Pai, para nos salvar
 (Salvar quem se houvera salvo sem o Teu santo sangue)
 Meu pobre Anjo das Trevas, servo rebelde do Senhor
 Minha Nossa Senhora: útero de Deus.
 Meu Deus-Pai, mairum: Maíra-Monan
 (Com seu membro imenso crescendo debaixo da
 terra, como uma raiz para todas as mulheres)
 Meu Deus-Filho: Maíra-Coraci, Sol luminoso.
 Micura, Teu irmão fétido: gambá sarigüê
 Mosaingar, homem-mulher, ventre de Deus
 Deus-Pai, Deus-Filho, Arcanjo Decaído
 Maira Santíssima, Açucena do Senhor
 Maíra-Monan, Maíra-Coraci, Micura
 Mosaingar: parida dos gêmeos de Deus
 Meu Deus de tantas caras, eu que tanto creio
 como descreio, peço a cada um e a todos; rezo
 e peço humildemente;
 Que eu não chegue lá, se não for de Tua vontade
 Que eu só chegue lá, se esta é Tua vontade
 Mas, se chegar, que eu possa ser um entre todos
 Indistinguível. Indiferenciável. Inconfundível
 Um índio mairum dentro do povo mairum (RIBEIRO, 2001, p. 108-109).

A oração encaminha-se por uma gradação que parte do deus cristão masculino até o deus indígena, passando por Satanás e a Virgem, até a confusão de todos num só, numa teogonia às avessas, rumo ao Caos primordial. O percurso começa com o panteão cristão, que, na segunda metade, revela-se análogo ao panteão mairum: Deus-Pai criador ~ Deus-Pai mairum (Maíra-Monan); Deus-Filho Jesus Cristo ~ Deus-Filho Maíra Coraci; Anjo das Trevas ~ Micura; Nossa Senhora ~ Mosaingar. A figura feminina, nos dois casos, sucede sempre à divindade sombria, mas também aparece isolada num verso, depois do registro das três anteriores, o que poderia trair sua identidade de divindade unificadora da santíssima trindade, em que o terceiro termo, do Espírito Santo, é substituído pelo “Arcanjo Decaído”, o “*pobre* Anjo das Trevas”. Sua qualidade de divindade reversível, total e unificadora é ainda divisada na maneira inversa como a causalidade teogônica é apresentada nas duas versões da deusa registradas pela oração: Nossa Senhora é descrita como “útero de Deus”, expressão ambígua, que tanto pode indicar o útero que serve a Deus e a seus desígnios, como o útero de onde nasce o Deus, isto é, o útero original, que, neste caso, faz a divindade feminina preceder a masculina. Por outro lado, Mosaingar, que o mito mostra

como mãe dos gêmeos Maíra-Micura, é aqui definida como “parida dos gêmeos”. Os vetores temporais confundem-se, já não é mais possível direcionar a ordem da criação.

Daí o simbolismo do ventre aberto de Alma. Alma é uma parúsia às avessas de Mosaingar, versão feminina de Maírahú, a “barriga do Ambir”, como se deduz do capítulo “Mosaingar”, que abre a última parte (“Corpus”) e cuja temática é regida pela reflexão de Alma sobre seu papel entre os mairuns (RIBEIRO, 2001, p. 325 ss.). Este papel é o de avatar da feminilidade caótica de Mosaingar, o ventre gerador dos gêmeos, que agora dá à luz – gesto paradoxal! – a morte e as sombras. Como lembra Neumann, “o ventre aberto é o símbolo devorador da mãe urobórica, especialmente quando relacionado com símbolos fálicos. [...] O ventre abocanhador, isto é, castrador, aparece com as mandíbulas do inferno” (NEUMANN, 2003, p. 77). É que também Alma, uma das protagonistas do enredo, procura a unidade do ser: “O que eu quero é tão simples. Quero ser uma pessoa com um nome, uma cara, sempre a mesma: hoje, amanhã, qualquer dia. A mesma para mim, para todo mundo, sempre” (RIBEIRO, 2001, p. 137). Alma é, na tessitura do romance, a força do vazio pleno, cujas qualidades contraditórias de totalidade e nadificação o próprio Isaías denuncia, quando a analisa: “Você parece esganada, diz, com uma fome terrível, não sei de quê. Mas ao mesmo tempo parece saciada para todo o sempre, também não sei de quê” (RIBEIRO, 2001, p. 170), com o que Alma concorda: “Meu Deus, estou desesperada outra vez, por quê? Saciada e com fome, diz ele com razão” (RIBEIRO, 2001, p. 171). É que ela leva dentro de si um mundo que nascerá morto, porque se recusa a fundar qualquer mundo; Alma é o ovo da criação, o caos feminino que contém em si os opostos, os gêmeos filhos de Maíra e Micura, que desta vez, porém, não vingarão. Ela é a mulher fertilizada por dois deuses, para dar à luz a dualidade: primeiro, por Maíra, mas também depois por Micura: “Fica, quieta, mulher, diz o segundo, quando ela já está grávida do irmão, eu bem que queria ficar aqui nesse calorzinho do seu itã que pede um filho. *O outro posso dar*”; “Talvez deixe uma semente” (RIBEIRO, 2001, p. 313-314 e 316, grifo meu), germe que legará a herança da alteridade. Mesmo quando grávida, Alma ainda não sabe que vai parir gêmeos, mas a duplicidade do filho já aparece no momento em que ela não consegue posicionar precisamente o caráter e o papel da criança que está por nascer, pois, dada sua condição de estranha na tribo e consideradas as relações que travou, as regras sociais foram embaralhadas:

Aqui um filho pertence à mãe. É do clã da mãe. Respeitará ao tio, nunca ao pai. Este meu filho, por isso, apesar de tão mairum que é, é um filho meu, do clã que eu não tenho. O homem de quem ele devia herdar a posição é meu irmão, que também não tenho. O não ter ninguém, o estar só, o estar aqui na casa-dos-onças

não fará dele um pouco onça também? Mas 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).

Sem papéis precisos e separados no mundo, os gêmeos não cabem nele e nascem abortados.

A certa altura, Alma define-se pela ausência, pelo que não é: “O que é mesmo que eu sou? Sei lá. Candidata a enfermeira da Funai, ex-vocação missionária, ex-amiga do ex-Isaías, isso é tudo o que eu sou concretamente aqui” (RIBEIRO, 2001, p. 328). Através de sua autodefinição, Alma expõe a ambigüidade do caos: “Comparado com o que 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). Esta é a essência paradoxal do caos: onde há vida, há morte; onde é, não é; onde não é, então é que é.

A situação de Isaías é semelhante, pois, como já mostrei atrás, eles formam uma dupla especular. Alma é psicóloga; Isaías, um ex-padre; nesta condição, ambos se confessam mutuamente, espelham-se. O capítulo “A língua” faz intertextualidade com o epílogo do romance *O guarani*, de José de Alencar: embrenhando-se na mata sobre uma canoa, Alma e Isaías repetem o gesto dos heróis Peri e Ceci, que se afundam na mata para fundar a cultura miscigenada do Brasil. Neste capítulo, Alma e Isaías discutem, falam de si para o outro, do outro para ele mesmo, acusam-se mutuamente ou a si próprios, desculpam-se, buscando definir-se e definir ao outro enquanto constroem seu diálogo. Esta é a abertura do capítulo: “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. [...] A canoa corre nas águas, o sol sobe nos céus” (RIBEIRO, 2001, p. 167). O excerto fala de espelhamentos e inversões, em que não se sabe mais o que é o real e o que é imaginado, pois a miragem parece estar na forma de cima e não na imagem que se projeta na água. Assim, um vai descobrir o que é a partir do outro, abandonando suas certezas pelo que sempre pareceu falso, mas agora revela sua verdade. Veja-se, por exemplo, o que Isaías condena em Alma: “Seu pecado é vaidade, Alma. Você quer tomar de Deus o que não alcançaram nem Santa Teresa de Jesus, nem Santa Rosa de Lima. Somos umas *alminhas* à-toa, purgando não sei que culpas, neste mundo sem remédio. E você aí querendo mundos e fundos” (RIBEIRO, 2001, p. 168, grifo meu). Ora, a totalidade que Alma busca, sabemos-lo, também é o anelo de Isaías, o que ele acusa nela é o que conhece em si. Por isso, Alma é reduzida por um diminutivo, no momento em que ele a torna um emblema da fraqueza de ambos.

Também ele, Isaías, quer a totalidade, numa procura, aliás, até mais angustiada. A ousadia de sua intenção aparece em episódio à frente, quando Isaías defende, junto ao tio Teró, que

Deus criou o homem para conhecer-se a si mesmo, vendo-se refletido no espelho embaçado das mentes humanas. Eu, confessa o Avá, *quero ver Deus* nesses mesmos espelhos. Para isso preciso olhar cuidadosamente. Só assim poderei, para além das pessoas, conhecer Deus e decifrar seus desígnios. Só assim tenho a esperança de que possa um dia alcançar o que mais quero como homem. Coisas simples que para os outros estão ao alcance das mãos, mas que para mim são quase inatingíveis (RIBEIRO, 2001, p. 343-344, grifo meu).

A simplicidade de ter *um* deus transforma-se, em Isaías, em aventura desesperada, pela incapacidade de abraçar apenas uma representação. O que o Avá procura é um deus unificado e absoluto, que só pode existir culturalmente através da negação. O problema é que todo deus instituído é um deus limitado. O impasse é realmente insolúvel, ainda que Isaías pretenda-o conclusivo no reencontro com o deus mairum:

Desde muitos anos exilado de sua gente, Isaías faz uma oração que é uma variante do Salmo 42 [“Judica me” – 3º capítulo, “Isaías”], que diz: ‘Com ferida mortal em meus ossos me afrontam os meus adversários, quando todo dia me dizem: Onde está o teu Deus?’ A diferença é que Isaías o inverte, por questionar qual o seu verdadeiro deus, que cada vez mais não lhe parece o de Roma, mas o de sua aldeia (RAMOS, 2000, p. 142-143).

No antigo panteão, contudo, Isaías não logrará mais se identificar com o deus Maíra, também ele parcial e limitado a olhos que contemplaram, como os seus, a complexidade do mundo à altura de onde tudo se confunde e a alteridade inexistente, como em sua chegada de avião à tribo mairum: “Daqui de cima, recolhido no meu oco, eu vejo minha aldeia mairum *esfumando* nesta tarde de sol” (RIBEIRO, 2001, p. 71, grifo meu). Para adentrar a morada do caos, é preciso abdicar de toda firmeza e toda comunhão com a cultura instituída: “O caminho da perfeição androgínica tem como recompensa a mutilação, a solidão, a reprovação divina ou humana; mesmo apresentada como exaltante, permanece ligada ao perigo assinalado nas suas primeiras formas” (MIGUET, 1997, p. 39). O espaço fronteiro que Isaías ocupa é o lugar do Não-Ser, por isso, as personagens melhor arraigadas e detentoras de qualidades firmes, como seu sobrinho Jaguar, têm dificuldades para descrevê-lo e, aos seus olhos, o Avá aparece como um espectro, um “anhé”, como neste excerto, em que Alma pergunta a Jaguar sobre o tio:

Perguntei a ele o que pensa do Avá. Não respondeu. Insisti e ele tentou explicar que não se pode vê-lo, não se pode enxergar o Avá. Só o aroe e talvez nem o aroe. Ninguém sabe ver o Avá porque o Avá não é: está sendo. Está saindo do seu couro, disse, como as cobras que mudam de couro todo ano. Mas uma cobra muda de couro para ser mais cobra ainda. O Avá não: muda de couro para ser o outro e o outro ninguém sabe ainda o que há de ser. Mas como ele já é o outro, ninguém o vê no que ele é (RIBEIRO, 2001, p. 346).

O Avá não pode ser visto, porque não está definido, como os demais membros e objetos da comunidade mairum; falta-lhe um referencial sólido, ele foi ao outro mundo e agora habita o limiar, sem conseguir fixar-se numa forma, daí a mudança do verbo de “é”, para “estar sendo”, mostrando que Isaías é um movimento de um a outro, que impede a cristalização de uma substância. Percebe-se também, pelo excerto, que não se trata, em *Maíra*, de uma renovação cíclica, no sentido clássico, em que um mundo novo surge, reproduzindo a cosmogonia antiga; ao contrário, depois que o Outro assume o controle das forças ordenadoras, elas entram em colapso: o que virá não é o novo, mas o Outro, um fim que – arriscando o pleonasmo – é terminal.

Enquanto, contudo, Isaías, aos olhos de Alma, demonstra “frustração” e “fracasso”, esta, ao contrário, sente-se plena ao ocupar o mesmo lugar de fronteira:

Eu aqui no mundo dele me sinto tão a jeito! Nunca, de fato, me senti tão bem como agora, nesse mundo que para ele parece não ter lugar. Eu me acomodo, talvez, pelo respeito recíproco com que trato os mairuns e com que eles me tratam. Não quero, nem penso, nem desejaria jamais fazê-los iguais a mim. Nem quero também me resumir a uma imitação deles. Eu sou eu, eles são eles, e nós nos entendemos (RIBEIRO, 2001, p. 346).

A atitude de Alma é de resignação e de manutenção das diferenças, em vez de sua denegação. Abdicando da vontade soberana (“não quero”) e da razão segregadora (“não penso”), Alma também não admite uma vontade soberana acima da sua, mas encontra a conciliação no âmbito da comunicação, isto é, no trânsito perene do eu ao Outro: eu *sou*, ele *é*, nós *entendemos*.

Esta vontade de jazer no Outro é o que caracteriza as imagens da intimidade e do repouso aludidas por Bachelard (2003, p. 4), animadas todas por um desejo de volta à mãe. “É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser”, repara o autor, acrescentando que esse processo desenvolve-se por um psiquismo “involutivo”, de “ensimesmamento”, de “*enrolamento* em si mesmo, de um corpo que se torna objeto para si mesmo, que toca a si mesmo”. Uma das imagens fundamentais desse processo, que visa “ao absoluto das potências noturnas, das potências subterrâneas”, é a imagem do ventre (grifo do autor). No motivo dos gêmeos natimortos,

portanto, gravita o desejo de não nascer, de não escolher para não separar-se, pois “a saída do ventre é automaticamente um regresso à vida consciente e mesmo a uma vida que *quer* uma nova consciência” (BACHELARD, 2003, p. 117).

A atitude harmonizante de Alma faz com que Maria Luiza Ramos (2000, p. 145) fale dela como “repetição e diferença” de Isaías e Ângulo (1988, p. 21) explica:

Alma é o reverso de Isaías. Ponto de contato também, mas num sentido inverso ao percorrido pelo Avá. Isaías está voltando, Alma está indo. O problema de Isaías, integrar uma coletividade, diferencia-se do de Alma, individual, que almeja a redenção através da atividade missionária. [...] Como dois pólos diferentes, Alma-Isaías atraem-se, formam um *duplo* com o objetivo de buscar e recompor as próprias identidades. E nesse sentido o final é trágico tanto para um como para outro (grifo meu).

O fundo trágico está na impossibilidade de se compor identidades, o que parece ser, a meu ver, a mensagem essencial do romance. Como defende Ramos (2000, p. 148),

naturalmente, o pragmatismo de Isaías se fundamenta no mundo capitalista em que foi educado. Mas o seu comportamento tem raízes ainda mais profundas. Ele é ambíguo, e como tal engendra contradições que não podem resolver-se completamente, mas que provocam uma tensão para o equilíbrio, para o senso comum e o bom senso. E o bom senso, como diz Deleuze, supõe uma só direção. A sua essência é dar-se uma singularidade, caminhar do mais diferenciado ao menos diferenciado – o morno, o pardo. Sua função é prever, distribuindo e repartindo. [...] A ambigüidade existencial provoca sofrimento em Isaías, justamente porque ele vive na ânsia do uno, do indiferenciado. Apesar do seu casamento com Inimá, permanece sozinho e estéril. Vive infeliz a sua vida, como que condenado a ela. Alma, que não se casa, vive na plenitude do não-senso e consegue formar com os índios o nós fecundo de que fala Isaías. Entretanto, morre. E com ela os filhos gêmeos, em adiantado estado de gestação.

Alma experimenta, pois, a tranquilidade, porque se recusa a escolher e não sente necessidade de “ser”, isto é, de possuir alguma substância cultural. Entretanto, ela encarna o que qualquer mundo humano clássico sempre rejeita: a falta de uma ordem unidirecional. Por isso,

a morte de Alma ratifica o impossível de sua existência. Porque o seu comportamento na tribo não é ambíguo. É paradoxal. E a força dos paradoxos, segundo Deleuze, ‘reside em que não são contraditórios, mas nos faz assistir à gênese da contradição. O princípio da contradição se aplica ao real e ao possível mas não ao impossível de que ele deriva (RAMOS, 2000, p. 148).

Certamente, não concordo integralmente com Maria Luiza Ramos no tocante a esta observação sobre o simbolismo da morte de Alma, que, em minha opinião, não ratifica propriamente a impossibilidade da existência paradoxal. Precisamos entender esta morte como a morte é sugerida pela fábula do romance: prenúncio de nascimento do novo. Se Alma morre, é porque, segundo a visão matrística que se quer recuperada pela trama, a morte é necessária ao ciclo da vida. Acredito que não é no cadáver de Alma que a morte assume seu significado de termo ou fim, mas na morte dos fetos gemelares. Devemos lembrar que, segundo o mito, a partir do qual Darcy Ribeiro elaborou seu romance, a mulher *deve* realmente morrer para permitir a vida da cultura nascente; não é de sua sobrevivência que vem a promessa do mundo novo, mas do parto dos gêmeos heróis fundadores, a partir dos quais se ergue a cultura segregacionista. O que *Maíra* anuncia, portanto, não é uma mensagem trágica de fim de mundo, mas o *reconhecimento trágico* de que o mundo novo deve nascer, mas isso só acontecerá sobre o sacrifício do velho. Em *Maíra*, o que separa vai, aos poucos, retornando ao Todo que era, vai concedendo seu corpo à ocupação de outros, como nas diversas encarnações de Maíra em suas criaturas (“Maíra: Remui”, “Maíra: Teidju” etc.) e, ao final, revela-se o que verdadeiramente é: também o Outro (“Micura: Canindejub”). A *re-união* de ambos deságua na Mosaingar que abre as portas para o novo e caótico mundo que encerra o romance na quarta parte, o “Corpus”. Por isso, a estrutura mítica presente em *Maíra* não é propriamente a escatológica, uma vez que o caos já está instalado e o que se narra é verdadeiramente uma nova criação, mas desta vez às avessas: não é um retorno clássico ao caos, mas a cosmogonia do “mal”, o nascimento de um mundo a partir do Outro – os elementos expulsos da cosmogonia tradicional são agora os responsáveis pela edificação de um novo universo, que não é mais réplica do anterior.

Recordemos que o romance inicia-se com o encontro dos cadáveres de Alma e seus filhos, por um explorador que procura formigas. Bachelard (2003, p. 46) aponta o formigueiro como uma imagem teriomórfica do caos. “*A multiplicidade é agitação*”, nota o filósofo. “Não há, na literatura, um único *caos imóvel*” (grifo do autor). Contudo, “como todas as imagens fundamentais, a imagem do formigueiro pode ser valorizada e desvalorizada. Pode transmitir tanto uma imagem da atividade quanto uma imagem da agitação. Neste último caso, fala-se de ‘uma vã agitação’” (BACHELARD, 2003, p. 47). É que as formigas são também agentes da decomposição e da ruína, simbolizam o trabalho destruidor ou a destruição que se exerce como um trabalho, uma produção. Adiante, o pregador apocalíptico Xisto “sabe tudo sobre formigas e sobre a Bíblia” (RIBEIRO, 2001, p. 115). Xisto é o que destrói para elevar um mundo, não *das*, mas *de* ruínas. O

método moral de Xisto é o do ocidente, o método da faca de Ockham: promove e define o “bem” destruindo o “mal”. Mas, paradoxal e ironicamente, é justamente este método que vai conduzir o próprio sistema ao apocalipse, porque toda obra unilateral é mortal e precisa desaparecer para dar lugar ao infinito movimento dos contrários. Por isso o discurso ambíguo do pregador é, ao mesmo tempo, moralista e segregador, mas também herético e fusionista:

Esse beato Xisto é seu tanto fanático, lembra Bob. Por sua vontade ninguém trabalharia, só rezaria. É também seu tanto confuso: não tira da cabeça a idéia de chamar o Messias de Dom Sebastião o Sombra Tornado. [...] Ele acabou a bebedeira mandando o povo quebrar, uma por uma, todas as garrafas de pinga na venda de seu Melchior. A prostituição, amontoando as putas num barco com bastante comida e fazendo-as remar rio abaixo para Creciúma (RIBEIRO, 2001, p. 333).

O sebastianismo fanático de Xisto irmana o sol cristão, o Cristo-Messias, à sombra que retorna, a parúsia é também a chegada do Anticristo. O modo de se instituir um novo mundo é cometer crimes contra o velho, desobedecer suas regras. No entanto, nesta atitude, Xisto mostra o próprio mal de se fundar mundos. Por isso seu discurso suicida, que se volta contra si mesmo e termina numa autonegação através da fusão de divindades, em que se tornará impossível encontrar novamente o bem e o mal. Xisto alerta o ouvinte/leitor para a necessidade de malícia para entender o novo mundo: “Temos também, e precisamos ter, além da fé, a manha. Sem ela quem é que se salva? Manha com tino, com justiça, manha sem perfídia. Deus Nosso Senhor abomina toda afronta” (RIBEIRO, 2001, p. 187). A manha é, pois, a atitude que substitui o hábito masculino do combate frontal. Manha é finura e esperteza, o jeito de agir do *trickster* Micura; mas é também um “defeito”, um segredo que dificulta a compreensão, pois “a verdade não é esta só” (RIBEIRO, 2001, p. 187), por isso, o que aparece inicialmente separado, isto é, o deus e o diabo, o bem e o mal, acaba confundido, no discurso de Xisto, pela “manha” do orador que almeja e aconselha a manha do ouvinte:

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. [...] 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. O fogo é o Demo, a água é de Deus, mas quem é que pode viver sem fogo? Morre quem tentar. [...] O Diabo está aí metido em tudo, tudinho. [...] Quem se meter na água, na confiança de que é de Deus, se afoga. Mas quem pode passar sem água? (RIBEIRO, 2001, p. 189-190).

Notável é a propriedade do verbo “entreverar”, conjugando a preposição “entre”, de função mediadora, o verbo “ver”, e os substantivos “vera” e “trevá”, sugerindo, na legítima contemplação da divindade, uma verdade das sombras, “entrevada” e que só se pode “entrever” – entreverar, entreverado, são, aliás, palavras freqüentes no texto, especialmente nos discursos de Xisto e Isaías (RIBEIRO, 2001, p. 78-79, 109, 189-190). É por esta ambigüidade que a religião de Xisto é sincrética, misto de doutrina cristã com paganismo, pelo que os observadores do pregador não conseguem definir a que divindade ele adora. Assim é para o missionário protestante Bob: “Em duas ocasiões tive de reclamar para que parassem de bater os pés e balançar o corpo num ritmo e numa postura de dança com os braços para o céu. Rezariam assim todas as noites? Nisto já não estaria a mão do Diabo?” (RIBEIRO, 2001, p. 334-335). Dessa maneira, no discurso de Xisto, paulatinamente os conceitos vão se convertendo em seus opostos: Deus transfigura-se no Diabo, e vice-versa, assim com tudo:

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. [...] Quando o Demo entra dentro de alguém, que é que se pode fazer? Nada não. Não tem mais jeito nenhum. [...] Assim é a lei, meus irmãos. Lei dada por Deus [...]. Lei só de Deus Nosso Senhor. Ele está lá em cima, ao pé de Deus-Pai, vigiando. Vigia o caçador dele aqui embaixo, o Demo. [...] A vontade de Deus é misteriosa. O Demo mesmo era o Anjo Negro, o anjo calado. O anjo que ele mais amava. [...] O Demo, que está entre nós, atentando, é o caçador de Deus. Deus e o Diabo estão entreverados. A vontade de Deus é misteriosa, é recôndita, encoberta. Deus é como a luz do sol [...] mostrando a cara e a figura de cada um. Deus entra até no íntimo insubornável do negrume que é o reino do Demo. [...] Misterioso é o mistério do Senhor (RIBEIRO, 2001, p. 261-263).

De lei que era, Deus se manifesta no cumprimento de sua vontade, assegurada pelo anjo caçador, expressão da escura, sombria, misteriosa, indevassável vontade de Deus. Numa sutileza mefistofélica de pensamento, Xisto transforma o Diabo na vontade misteriosa de Deus, logo, no próprio Deus. Esta é a doutrina apocalíptica do orador: mostrar que, ao final, o que se apresentava como ordem é a mentira e o caos; ao contrário, é no caos que resta a única verdade aceitável. Nos dois sentidos, a ordem é, paradoxalmente, caótica.

5 A SENHORA DA MORTE

Que a nossa vida
é a mesma que a morte,
– noutra medida.

(Cecília Meireles)

O tema da morte é tão presente em *Maíra*, que Maria Luiza Ramos chega a apontá-lo como o *leitmotiv* da obra, fundamentando-se na estrutura litúrgica dos capítulos do romance:

O autor tomou à missa o rito do sacrifício, para cultuar a morte individual e a morte coletiva: o extermínio de um povo. Mas vai ainda mais longe. Dá-nos também a morte dos deuses. É que no Livro de Isaías se anuncia a vinda do Salvador: o nascimento sobrenatural de um menino, sobre o qual repousará o espírito do Senhor [...]. E em *Maíra* há também uma concepção envolta em circunstâncias sobrenaturais. É a dos filhos de Alma (RAMOS, 2000, p. 159).

Mas, se isso acontece, é apenas porque a morte é a consequência do sentimento do Outro: para o habitante de uma ordem constituída, subsumir-se no Outro é abandonar a consciência de um Eu e experimentar o vácuo do Não-Ser.

Precisamos lembrar que, se o sentimento da morte é onipresente no romance, especialmente pelo mistério que envolve o parto funesto de Alma, por outro lado, não há extermínio absoluto. No capítulo final todos os valores se amalgamam e, se se pode falar de morte, é apenas no sentido da falência dos seres e das coisas unidirecionais. A própria Alma, morrendo apenas no início do romance, permanece viva durante todo o relato analéptico dos narradores, e menos vivemos a sua morte do que a explosão vital que ela desencadeia com seu império do corpo no mundo mairum. Faltou a Ramos perceber que a morte, em *Maíra*, possui caráter equívoco, o que a impede de tornar-se um *leitmotiv*, embora, certamente, constitua um tema importante e central na narrativa. Não é da morte que Darcy Ribeiro quer falar; ela é apenas uma consequência e uma vertente do problema maior: a tensão das imagens da alteridade. A

morte surge quando Maíra decide apartar-se do pai Mairahú e criar, sozinho, seu próprio mundo. Quando os mairuns, temerosos das conseqüências do nascimento dos gêmeos, atiram-nos aos porcos para serem devorados, Maíra e Micura dominam a vara e a atiram contra a própria aldeia: “Afinal, cercaram um homem e o comeram. [...] Sem querer, por inocência, Maíra havia fundado a morte” (RIBEIRO, 2001, p. 151).

Para entender as qualidades da morte em *Maíra*, precisamos outra vez retornar à cosmovisão matrística e ao Regime Noturno e feminino do imaginário.

Concentrar-se na condição física e na dimensão corporal do ser humano é abrir-se para a sua realidade de criatura mortal. Se o Regime Diurno e patriarcal da imagem quer abjurar o corpo é porque é nele que se projetam os efeitos do tempo e a tirania da morte. É esta, em verdade, a maior inimiga da consciência desperta e do ego autoconsciente temeroso de se ver aniquilado. A ela está, pois, associado o grande temor do elemento feminino, que nos lembra nossa condição de corpos nascidos de um corpo. Para o sujeito masculino, encarnam-se no corpo da mulher todos os temores que ameaçam o poder apropriado e sua liberdade de sujeito autônomo e desacorrentado das injunções instintivas:

O medo da mulher é tão antigo quanto a civilização. Pesquisas antropológicas e históricas levantaram provas deste medo em antigos mitos e folclore de povos primitivos. Vaginas dentadas, mulheres assassinas, enfim, o medo da mulher parecia ser endêmico. Este medo nasce da dependência completa do menino em relação à *mãe* e de seu amor carinhoso e frustrado por ela; nasce da consumação sexual, da vulnerabilidade masculina, e da lassidão indefesa do homem após o coito; nasce do aspecto assustador e das implicações assombrosas dos órgãos genitais para o menino. A Medusa, ou a mulher perigosa, é um arquétipo eterno. Apresenta-se como Eva tentadora, Dalila que corta o cabelo de Sansão, Salomé decapitando João Batista, Lorelei a sereia sedutora, a diabólica cigana Carmen, de Merimée. O século XIX, como nenhum outro, retratou a mulher desnudamente como vampira, castradora e assassina (MONTEIRO, 1998, p. 67, grifo da autora).

A condição de mortal tem origem no desenvolvimento da consciência apartada. O ego autoconsciente concedeu ao homem o poder e ao mesmo tempo impôs-lhe a necessidade de manipular o ambiente como condição para sua própria sobrevivência. Por outro lado, ele lhe revelou a morte como oposição da vida, ao separá-la da visão harmônica em que vida e morte participam do mesmo ritmo cósmico. Esta concepção harmônica já foi apontada por Maturana como característica das sociedades matrísticas e Neumann (2003, p. 50) a simboliza com a figura da uroboros, a serpente que morde a própria cauda. Trata-se de uma imagem do tempo cíclico, onde morte é apenas um estado de transição para o renascimento e a manutenção da eternidade através da perene mudança e do constante movimento dos seres:

O estágio da uroboros maternal se caracteriza pela relação entre a criança pequena e a mãe que alimenta, mas é, ao mesmo tempo, um período histórico em que a dependência do homem com relação à terra e à natureza alcança o auge. Ligada a ambos os aspectos, há a dependência do ego e da consciência diante do inconsciente, cuja predominância determina esse estágio da existência. Esse estágio de desenvolvimento é regido pela imagem da Deusa Mãe com a Criança Divina, enfatizando a natureza carente e indefesa da criança e o lado protetor da mãe. [...] Mesmo para o deus jovem, a Grande Mãe é o destino.

Na psicologia humana e na evolução do indivíduo, corresponde, pois, ao estágio infantil, quando o ego ainda não se encontra diferenciado. O homem nasce inacabado e a espécie humana é a que fica mais tempo junto ao seio materno, pois, como nota Campbell (2002a, p. 17-18), quando nascem, os bebês humanos “ainda não estão preparados para o mundo”. Disso decorre que somos a espécie que por mais tempo depende da mãe para defender-nos dos perigos do mundo e vivemos a infância como um prolongamento da vida intra-uterina. Durante essa fase, “toda ausência prolongada da mãe provoca tensão na criança e conseqüentes impulsos agressivos; da mesma maneira, quando se vê obrigada a controlar a criança, a mãe desperta nela respostas agressiva”. Estas ausências da mãe são experimentadas como ameaças de morte.

O caráter ameaçador da mãe, portadora da vida e da morte para a criança, estende-se para a experiência do sujeito com o mundo todo. Vimos como, nas sociedades matrísticas, o mundo era a deusa e a terra era a mãe universal, dotada dos atributos femininos de proteção e nutrição. Como afirma Campbell (2002a, p. 115), “há uma estreita e evidente correspondência entre a atitude da criança com relação à mãe e a do adulto com relação ao mundo material circundante”. Por outro lado, para uma cultura dominada pelas experiências masculinas, o elemento feminino, a mulher e os atributos e valores que a cercam são mistificados e idealizados. Essa idealização, segundo Jung (2000, p. 112), resulta justamente do medo que o elemento feminino provoca no homem, em razão de sua ameaça de mergulhar o sujeito na escuridão do não-ser e da morte.

A vida é um processo em que cada criatura vive em função da morte de outra, num fluxo contínuo de transferência de energia de um ser a outro, que mantém a eternidade do universo. Esta percepção levou a duas posturas diferentes diante da morte, conforme ela surja de um emocional patriarcal ou de um emocional matrístico. Campbell (2002b, p. 91) define a postura das culturas pastoris como “negativa em relação à morte e positiva em relação ao ego” e a das sociedades agrícolas ou dos “plantadores tropicais” como “negativa em relação ao ego e positiva em relação à morte”. A cultura matrística identifica, portanto, a morte com a própria vida: a deusa é senhora absoluta das duas condições; todavia, para a cultura patriarcal, a morte é indesejável para a vida, pois, com o ego autoconsciente acentuado e identificado co-

mo a condição de um *vivente*, tudo o que o anula é morte e, por conseguinte, oposição à vida. Para a primeira, a morte está na vida; para a segunda a vida exige a morte:

Numa fase em que a consciência começa a obter a sua autoconsciência, isto é, a se reconhecer e a discriminar-se como um ego e individual distinto, a preponderância da uroboros maternal se torna tragicamente funesta para esse ego. Sentimentos de transitoriedade e de mortalidade, de impotência e isolamento, coloreem agora a imagem que o ego faz da uroboros, em absoluto contraste com a situação original de contentamento. [...] Agora, a uroboros maternal passa a ser a escuridão, a noite, o posto do dia e da vigilância da consciência. A transitoriedade e o problema da morte passam a ser a dominante do sentimento de vida (NEUMANN, 2003, p. 51).

Exposto à crueza do ambiente, sozinho na lida e no cuidado do seu rebanho, o homem pastoril sente a vida como “perigo constante”. A deusa não é mais o símbolo da generosidade, que gera seus filhos e os recebe de volta na tranquilidade do útero da terra, mas sede “de perigo e incerteza”, expressão demoníaca das ameaças do mundo exterior, “onde há doenças e morte, inanição, dilúvios, secas e terremotos” (NEUMANN, 2003, p. 48). Surgem daí os deuses imortais, separados da mortalidade terrena e símbolos da esperança da eternidade em uma outra vida no além. Pollack comenta que, se comparadas entre si, a mitologia matrística de Creta e a da posterior religião da Grécia continental, “obteremos uma sensação de que a idéia dos ‘Deuses imortais’, vivos para sempre, para sempre os mesmos, isolados da natureza e do sofrimento humano, só se desenvolvia quando a sociedade se separava da Deusa cíclica da morte e do renascimento” (1998, p. 49). Campbell (2002b, p. 91-92) observa que “nas fases ocidentais judaico-cristãs do desenvolvimento pós-neolítico da civilização”, surgiu “uma resistência masculina ao mistério da morte e da geração”, o que conduziu a uma religiosidade “messiânica”, manifesta numa “refutação do mundo como ele se apresenta agora e uma oração por algo melhor em um tempo intemporal que há de vir”. A religiosidade expressa pela cultura agrícola “da vida *na* morte é sutilmente transformado, nas culturas históricas posteriores, em um mito da vida *como* morte, e novamente aquele senso de alienação nos é devolvido, na tela de uma promessa para o futuro”. Para as comunidades matrísticas, “o dia do Messias é hoje: aqui e agora”; na visão dessas sociedades agrícolas, “a divindade ou poder divino já habita em todas as coisas, porque morta para si mesma”; a deusa “está em nós” e “nós somos *Ela* na medida em que nós também estamos mortos para o ego”.

Se a deusa é expressão da imortalidade da matéria e do mundo físico através do ritmo incessante de vida–morte–vida, o indivíduo, como parte material deste mundo eterno é, por sua vez, mortal. Opõem-se, assim, um feminino material eterno e um masculino material perecível. Daí a experiência masculina da eternidade ser vivida apenas num plano olímpico e

espiritual. Na evolução da psique, a oposição surge com a separação dos elementos masculino e feminino na tentativa de libertação do ego:

A transição da uroboros para o estágio adolescente era caracterizada pelo surgimento do medo e da sensação de morte. [...] A ação do ego, ao separar os Pais do Mundo, é uma batalha, um ato criador [...]. Essa façanha, embora manifesta como surgimento da luz e como criação do mundo e da consciência, é acompanhada de uma sensação de sofrimento e perda tão forte que, pelo menos à primeira vista, não parece compensar o ganho criador (NEUMANN, 2003, p. 94).

Um dos dois, pai ou mãe, homem ou mulher, precisa morrer em definitivo para a existência do outro. Na experiência patriarcal, o feminino precisa ser sacrificado para a existência da masculinidade auto-afirmadora. Em outras palavras, a mulher deve ser expulsa para o reino da morte e de sua inconsciência aniquiladora, para que seja edificado o Olimpo masculino do espírito imortal. Por outro lado, o movimento é verdadeiramente experimentado, pelo indivíduo, como uma morte, como a extinção de um mundo, que, a partir daí, será sempre e apenas vivenciado como aquele que deixou de ser, o Não-Ser das imagens espectrais e da morte.

Como vimos acima, enquanto cada homem, individualmente, morre, a deusa, o grande princípio feminino do ciclo da vida, é eterna. Mais do que isso, a morte dos seres individuais parece necessária à manutenção da eternidade no ritmo cósmico e coletivo. Trata-se do imaginário do Regime Noturno de Durand, fundamentado nas dominantes da nutrição e da sexualidade. Neumann lembra que a imagem da uroboros é a de um autocanibalismo em que a vida se alimenta dela mesma, por isso “o símbolo do canal alimentar domina todo esse estágio”, como, aliás, Durand também aponta, referindo-se ao Regime Noturno do imaginário. Todo ser vive de alimentar-se da energia de outro e a vida se devora para existir: “O estágio pantanoso da uroboros e do matriarcado primitivo, segundo a descrição de Bachofen, é um mundo onde todas as criaturas se entredevoram. O canibalismo é sintomático desse estado de coisas”. A fase corresponde à infância dependente da criança, em que “a uroboros maternal em seu aspecto mãe-filho” representa toda necessidade como fome e toda satisfação como saciedade (NEUMANN, 2003, p. 39-41). No processo de alimentar-se o homem experimenta o sentimento da vida na morte: um ser é destruído, mas renasce como energia de vida – não morre; é incorporado:

Pelo acolher e pôr-para-dentro daquilo que representa o conteúdo do alimento ingerido ocorre uma transformação ou mudança. A transformação da unidade celular do corpo pela alimentação é a experiência transformadora mais elementar, de natureza animal, do homem. O modo como um homem cansado, faminto e fraco se torna alerta, forte, satisfeito ou saciado, ou como um seden-

to se refresca ou até, pela bebida alcoólica, se transforma, continua e continuará sendo, enquanto existirem homens, uma experiência fundamental da humanidade (NEUMANN, 2003, p. 42).

Por isso Campbell (2002b, p. 91) nota que em todo lugar onde o sistema matrilinear deixou suas marcas prevaleceu, ao contrário de religiões que apostam num mundo feliz além desta vida, uma religiosidade caracterizada por “um arrebatamento ardente, dionisíaco (que para o outro lado parece tão monstruoso quanto a própria vida), onde o banquete canibalístico da vida que vive da vida e é sempre renovada, poderosamente [...], é celebrado com um grito e um urro. Pela mesma razão, a experiência da morte nas sociedades matrísticas encontra sua correspondência, no âmbito cultural, no sacrifício do jovem à deusa, nos ritos de morte e ressurreição das culturas agrícolas: “Nascida para morrer, nascendo para renascer, a criança é associada ao ritmo anual da vegetação” (NEUMANN, 2003, p. 50). Para que haja a colheita, a terra precisa receber o grão que morrerá e dará frutos: “O ventre da terra quer e precisa ser fecundado, e os sacrifícios de sangue e os cadáveres são o seu alimento preferido.” Aqui a mãe revela seu aspecto mais cruel. Senhora da lei cósmica, “segundo a qual não pode haver vida sem morte”, a deusa das culturas agrícolas fortalece a vida com a morte de seus filhos (NEUMANN, 2003, p. 51). É assim que, “no fundo do arquétipo da terrível Mãe Terra, assoma a experiência da morte, quando a terra retoma a sua progênie sob a forma dos mortos, despedaçando-os e dissolvendo-os para fecundar-se”. Como o elemento masculino é o fecundador universal, geralmente eram os rapazes a serem sacrificados, pois “a terra feminina exige a fertilização pela semente-sangue masculina” (NEUMANN, 2003, p. 59). Por isso, “quanto mais forte se torna, tanto mais a consciência do ego masculino percebe a natureza emasculadora, enfeitiçadora, mortal e estupefaciente da Grande Deusa” (NEUMANN, 2003, p. 63), e o sacrifício humano pode ter sido, assim, uma das razões a mais para a cultura patriarcal abominar os rituais e hábitos matrísticos e, com ele, pode ter se intensificado a emoção que repudiava a morte como o inimigo maior a ser enfrentado na manutenção da vida.

Todorov (2003, p. 93-94) observa que a morte só pode mesmo ser vista como nociva a partir de um emocional exclusivista, que separa o sujeito do mundo circundante: “A morte só é uma catástrofe numa perspectiva estritamente individual, ao passo que, do ponto de vista social, o benefício obtido da submissão à regra do grupo pesa mais do que a perda de um indivíduo”. Entretanto, devemos recordar que, no patriarcado, a morte de um indivíduo pode ser a morte do grupo, pois um pastor morto significa um rebanho perdido. Por isso a difícil aceitação, por esta cultura, de uma cosmovisão matrística, que aceita a morte do indivíduo para a manutenção da vida coletiva. É por isso, também, que, a partir da ascensão da cultura patriarcal no ocidente, a preocupação com a morte se torna mais presente e operante nos ritos e nos

mitos emergentes. Eisler (1989, p. 87) informa que quando os aqueus passam a controlar a região grega, no período micênico que sucede à cultura de Creta, a arte cretense “tornou-se menos espontânea e livre” e nota-se crescer “uma preocupação e ênfase bem maiores em relação à morte”. A religião matrística anterior, ao contrário, refletia e reforçava “uma ordem social na qual, para citar Nicolas Platon, ‘o medo da morte era praticamente obliterado pela onipresente alegria de viver’” (EISLER, 1989, p. 63).

É por sua relação com os mistérios da morte e do além que, segundo Beauvoir, a mulher acabou cercada de tabus na cultura patriarcal: “Ídolo supremo nas regiões longínquas do céu e do inferno, a mulher acha-se, em terra, cercada de tabus como todos os seres sagrados; ela própria é tabu. Em virtude dos poderes que detém olham-na como feiticeira, como mágica” (BEAUVOIR, 1970, p. 90). Neumann (2003, p. 58) exemplifica esses tabus com as proibições em torno das manifestações biológicas como a menstruação, a defloração e o parto, todas envolvendo o sangue, expressão da vida física e da morte corporal. Por isso, para ele, como, aliás, para outros autores, como Meletínski (2002), o grande tabu do incesto não encontra sua explicação nas relações edipianas sugeridas por Freud, mas na proibição ao ego de mergulhar no sono da inconsciência materna e na prisão da vida instintiva governada pela Grande Mãe:

O incesto urobórico é uma forma de penetração na mãe, de união com ela, contrastando com outras formas de incesto posteriores. No incesto urobórico, a ênfase o prazer e no amor não é, de forma alguma, ativa, mostrando-se mais como desejo de se dissolver e ser absorvido; é um deixar-se tomar passivamente, um submergir no pleroma, um perecer no oceano do gozo e morrer no amor. A Grande Mãe recolhe e acolhe dentro de si o infantilmente pequeno e repetidas vezes a morte está sob o signo do incesto urobórico da dissolução final, da união com a Mãe. A caverna, a terra, a tumba, o sarcófago e o caixão mortuário são os símbolos desse ritual de religamento que se inicia com o sepultamento em posição fetal nos túmulos da Idade da Pedra e termina com as urnas cinerárias dos modernos” (NEUMANN, 2003, p. 32-33).

A morte na Mãe é, pois, uma morte com prazer, ao contrário da morte a olhos patriarcais. É que ela se confunde com a experiência erótica. É aqui, aliás, que a dominante da nutrição mostra-se mais também próxima da dominante sexual. Julius Evola, na sua *Metafísica do sexo*, mostra como a morte e o amor se associam quando aquela é entendida como doação e incorporação do outro em vez de sua negação e exclusão:

Será, pois, possível falar de uma ambivalência de todo o impulso erótico intenso pois ao mesmo tempo que se afirma o ser que se ama, desejar-se-ia também destruí-lo, matá-lo, assimilá-lo, absorvê-lo; sentindo nele o nosso complemento, gostaríamos que deixasse de existir como outro ser. Daqui derivando, também, o elemento de crueldade que está ligado ao desejo e que é fre-

qüentemente comprovado pelos aspectos físicos do amor e do próprio acto sexual (EVOLA, 1976, p. 131).

A morte torna-se, então, uma porta para o caos, nos seus dois sentidos: primeiro, como fim da ordem instituída pelo sujeito e pela consciência, segregacionista e apartadora do sujeito e do objeto; e, segundo, como mergulho no espaço indefinido onde Eu e Outro deixam de existir separadamente. A morte é, assim, como propõe Durand para o Regime Noturno, pacificada através de sua correspondência com um mundo harmônico onde o ego não se distingue de sua alteridade. É deste caos que, como no primeiro ato criador, se tira a nova ordem. A mulher, no Regime Noturno, reencontra seu *status* de instauradora de mundos, porque não pode surgir um novo Ser, senão de um Não-Ser: para se tornar outro, é preciso abandonar o que agora se é; o Outro deve ser buscado e trazido à superfície; como numa viagem ao inferno, o encontro com Perséfone, a Core, a semente feminina do novo que reina absoluta no caos.

5.1 “Maíra” e a inversão da fábula: a morte gera a vida

Em *Maíra*, Darcy Ribeiro coloca em tensão os dois sentidos da morte, o patriarcal e o matrístico, para afirmar o primado do segundo. Na abertura do romance, nos dois primeiros capítulos, a morte da branca Alma é seguida pela morte do índio Anacã. Enquanto a primeira aparece fatalizada no cadáver encontrado na mata e denuncia seu poder nulificador pelo título inominado de “A morta”, a morte do chefe mairum é preparada e ritualizada, de forma a perder seus contornos trágicos, e o capítulo leva o nome próprio do tuxaua que, imortalizado, não o perderá. Como afirma Maria Luiza Ramos, “ao contrário da morte violenta da mulher branca, na exuberância de seus prováveis trinta anos, a morte do tuxaua representa a saturação do exercício de uma vida que, atingindo a idade avançada, deve se extinguir” (RAMOS, 2000, p. 142). É, portanto, uma morte necessária e desejada.

No romance, a visão patriarcal da morte nulificante aparece na óptica das personagens que representam a cultura civilizadora, especialmente em Nonato. No capítulo “Exumação”, o detetive que investiga o mistério em torno de Alma trata a morte de forma racional, ao contrário do que faz o narrador coletivo ao apresentar a morte de Anacã, como nos trechos que seguem:

Vendo 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 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).

E:

Disse Elias que, para eles, estávamos cometendo uma profanação, que ele mesmo tinha escrúpulos de proceder à exumação. [...] Não concordei. Além de se tratar de uma ação indispensável ao inquérito criminal, em nenhum sentido estávamos profanando nada. [...] O que me pareceu é que se divertiam, gaitados, vendo-nos suar debaixo do sol e negando-se a prestar qualquer ajuda. [...] Desfizemos um só dos buracos, fazendo a retirada da terra, cuidadosamente, até encontrar a paliçada. [...] Os ossos subiam prodigiosamente limpos; Elias atribuiu esse serviço aos cupins. Mesmo das ligaduras não havia sinais. Algumas cartilagens, como a do esterno, haviam desaparecido. O crânio, que guardei comigo para o caso de que possa servir como prova, está perfeito, com todos os ossos intactos, a dentadura completa, inclusive um molar de ouro e algumas obturações de metal branco (RIBEIRO, 2001, p. 222-225).

Nonato não compreende a postura respeitosa e de veneração dos mairuns diante da exumação. Além disso, a descrição de Nonato é direta, objetiva, precisa, enquanto a do narrador indefinido da exumação de Anacã demora-se na extração dos restos do tuxaua, ritualizando-a. Enquanto Nonato preocupa-se com a descrição dos ossos, da matéria dura, resistente, o outro narrador prefere as imagens da intimidade da massa terrestre, o lodo e o barro. Nonato busca explicações: os cupins limpam os ossos, o crânio é guardado como “prova”; para o narrador da exumação de Anacã, importa mais sentir nas mãos o húmus vital em que se transformou a carne do tuxaua, cujo crânio surge do barro verde da cova reluzindo na manhã como um sol nascente. À reflexão sobre a morte opõe-se uma materialização de suas qualidades. “Esse materialismo da morte é muito diferente de nossa noção clara das *causas* da morte”, compara Bachelard. Trata-se de “um devaneio mais secreto, mais substancialista, em que o homem medita sobre uma dissolução carnal ativa. Então ele já não teme apenas as imagens do esqueleto. Tem medo das larvas, tem medo das cinzas, tem medo do pó” (BACHELARD, 2003, p. 54). Por isso, enquanto o aroe revira com as próprias mãos o caldo larval em que se transformou o corpo do tuxaua, Nonato leva consigo água de colônia para aspergir sobre o cadáver exumado de Alma (RIBEIRO, 2001, p. 224).

Igualmente, a morte de Alma e toda sua jornada entre os mairuns são nulificadas pela visão do mundo ocidental, nas duas últimas páginas do romance, pela conversa de dois ami-

gos da moça: “Você também viu a reportagem com o retrato do Major com o crânio dela na mão? To bestificado, Fred, quem pensaria? Alminha morta. [...] O que é que a gente pode fazer, Fred? Meu caro, a morte é a morte: definitiva” (RIBEIRO, 2001, p. 376-377). Para o homem civilizado, a morte é apenas o fim, uma perda, luto.

Para os mairuns, contudo, e sua cosmovisão antipatriarcal, morte é, paradoxalmente, vida; e, ao contrário, o que se pensa ser vida, revela-se em verdade morte. Como esta descrição das mulheres da Missão de Nossa Senhora Grávida de Deus: “Secas vidas de cinzas, sem doce nem sal. Vidas duras, de carinhos segadas, de desejos podadas. Sofrido povo de Deus, proibido de si. *Enlutados, porque não morrem*” (RIBEIRO, 2001, p. 160, grifo meu).

Por isso Anacã deseja sua própria morte: “Preciso morrer para que surja e cresça o tuxaua novo”. É que a morte, concebida no interior da própria vida, não é sua negação, mas a consequência de sua intensidade: “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” (RIBEIRO, 2001, p. 37). Quando, então, recebem o comunicado do tuxaua, os mairuns contemplam o pôr-do-sol recebido “quase com alegria”. O que define o momento não é um sentimento de fim, mas de transição: “Já não é dia e ainda não é noite” quando surgem as mulheres com água da Lagoa Negra para fazer, na cova de Anacã, o barro da vida. Então, “Anacã está sepultado. Logo morrerá. A vida deve, agora, renascer” (RIBEIRO, 2001, p. 40).

O exercício de cavar a cova de Anacã assemelha-se a rituais de fertilidade, em que, sobre uma fenda no chão, os celebrantes introduzem as mãos ou varas de madeira para imitar o ato sexual: “Os homens de todas as famílias da banda azul-ouí se revezam abrindo, no chão duro de bate-pé do pátio de danças, a cova de Anacã. Trabalham devagar, com paus de ponta endurecida a fogo, que ressoam ao ferir a terra, marcando um ritmo lúgubre” (RIBEIRO, 2001, p. 39). É que cova e ventre, no imaginário terrestre do repouso, participam da mesma função: “[Jaguar] 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”, conta Alma. “Por um se nasce aqui neste mundo, dizia ele, por outro se nasce lá no outro mundo. Por isso, dizia, o defunto daqui é o bebê de lá e o bebê daqui é o defunto de lá, e são chamados também pela mesma palavra” (RIBEIRO, 2001, p. 345). Repare-se a perfeita simetria das imaginações terrestres, que reúnem nutrição e sexualidade – energia consumida para produção de energia – e expressam a morte segundo a visão matrística de uma ininterrupta cadeia nutricional de seres imolados para a vida de outros seres. Ao final, a rega de Anacã traz a exuberância e o colorido do verão e as festas e danças dos mairuns. Ao redor de sua cova se celebrará a festa de Jurupari e o ritual de passagem dos adolescentes da tribo: “Tudo

rola ao redor do umbigo do mundo: esse pátio mairum com o tuxaua Anacã plantado no meio” (RIBEIRO, 2001, p. 100)

Anacã, portanto, não morre, como insiste o mundo civilizado em dizer de Alma. Quando ele decide morrer, torna-se, em verdade, um “morto-vivo” (RIBEIRO, 2001, p. 38). Como observa Maria Luiza Ramos (2000, p. 168), sua morte é “predeterminada”: “O chefe decide que vai deitar-se para dormir e não mais acordar. Já viveu bastante e é preciso que se afaste para que a vida de seu povo se renove; não há sepultamento nem cremação, nada que faça desaparecer o cadáver por motivos éticos ou metafísicos”.

Exposta no enredo, como diz Antonio Candido (2000, p. 384), “por etapas”, a morte de Anacã é uma morte *experimentada*, uma morte *vivida*, e esta é a força do tema em *Maíra*: se o poder maior da literatura é fazer viver o impossível, *Maíra* é o mais literário dos livros, pois logrou ao leitor a experiência viva da morte.

A morte do tuxaua é, portanto, um ato consciente, por isso não cai no não-ser absoluto, mas num modo de *ser absolutamente*, pois, com a morte, o indivíduo se integra ao natural e invade os interstícios do mundo, o que se inscreve no texto pelo impregnante miasma de Anacã tomando conta da tribo:

Anacã [...] apodrece e fede com uma catinga doce, penetrante, terrível. Sua presença já se sente conforme sopra o vento, desde as dunas do Iparanã até o oco da mata. Não é um fedor de carniça de bicho morto ou de defunto desenterrado. É um cheiro agudo como ponta de flecha, leve como penugem, cortante como lasca de taquara. E sempre eternamente presente no nariz de cada um. Até no meio da mata, caçando, fugindo dele, ele cheira; levado na pele, nos cabelos, sabe-se lá onde (RIBEIRO, 2001, p. 55).

Morrer é, então, viver plenamente: “Nunca Anacã, o tuxaua, esteve tão presente e dominador” (RIBEIRO, 2001, p. 67). Digno de nota é que, aos membros adultos masculinos da tribo, repugna essa presença ubíqua do cadáver, e eles fogem para a floresta atrás de ocupações, como a caça e a pesca: “Só as mulheres e as crianças suportam a catinga aguda de Anacã” (RIBEIRO, 2001, p. 83).

A onipresença de Anacã é simbolizada ainda em seu prolixo sepultamento, que percorre as imagens dos quatro elementos materiais: primeiro enterrado e regado com a água da Lago Negra, depois seus restos são pendurados ao vento sobre o leito da lagoa, mas não sem antes ter os ossos enfeitados com “plumas de cores” como “pássaros vivos”, figura que remete ao fogo e à fênix que o simboliza, célebre imagem da eternidade e do poder de ressurreição. Seu enterro nas águas confere-lhe também a divindade tribal, uma vez que “o lugar de Maíra fica nas águas” (ZANNONI, 2000, p. 171).

No capítulo da exumação do tuxaua, intitulado “Manon”, que é a palavra mairum para o espírito presente do morto, durante a cerimônia fúnebre e antes do sepultamento final, os ossos de Anacã são distribuídos aos clãs (RIBEIRO, 2001, p. 121). Ainda nesse capítulo, parágrafos atrás, o tuxaua era descrito como aquele que “juntou os mairuns”, “fundiu os clãs”, que antes viviam dispersos (RIBEIRO, 2001, p. 119). Daí o papel aglutinador de Anacã, que ele agora cumpre ainda na morte. Então, as imagens relacionadas à transformação da morte em vida seguem. A certa altura do ritual, os presentes escarificam a pele: “Quando o sarjador desce dilacerando, o que se vê primeiro são simples linhas brancas. Mas elas prontamente escurecem, depois brilham de repente em tons rubros e afinal jorram sangue pela cara, pelos peitos, pelos braços” (RIBEIRO, 2001, p. 121). Do branco ao escuro ao vermelho, a pele dos mairuns transita pelas três cores alquímicas do branco e preto, afirmação e negação, para o vermelho final, de união dos opostos, quando então jorra o líquido representativo da vida animal.

Mesmo a morte de Alma é prenúncio de nova vida. No avião a caminho da selva, ela reflete: “Duas vezes tentei matar-me, recorda, mas essa viagem será minha morte. Não o fim da existência que tive até hoje, mas uma interrupção brusca, brutal (RIBEIRO, 2001, p. 135). Por uma antecipação, a morte já está presente aos olhos da personagem e do leitor que já sabe de seu destino final pelo início do romance *in media res*: “Este meu dia de hoje tem gosto de último dia. É uma premonição. O tempo está melhor. Mas é um engano. Atrás dessa bonança está a verdade da minha morte” (RIBEIRO, 2001, p. 136). Nas hesitações entre o ambiente e as emoções, entrega-se a ambigüidade dessa morte que, no entanto, em seguida é dissociada pelas reflexões da própria personagem: “Quero [...] encontrar uma forma boa de viver a vida, mas que seja uma forma agradável. Pode ter o seu grão de sofrimento, porque isso faz parte do viver. Mas que seja um sofrimento necessário, não os sofrimentos fúteis, da angústia sem termo, da fossa sem fundo” (RIBEIRO, 2001, p. 138). A morte necessária é a que a vida exige para existir; a morte inútil não existe – é o que ela descobrirá – aos olhos mairuns. Nesse sentido, mesmo Nonato, que investigará a morte da moça como homem civilizado, não deixa de admitir que, segundo o olhar indígena, essa morte torna-se ambígua: “Se for um deles, é como se ela não tivesse morrido, porque, conforme fui advertido, os selvagens são irresponsáveis perante a lei civil” (RIBEIRO, 2001, p. 98).

Os devaneios benéficos do Regime Noturno convertem a experiência da queda numa descida. Daí surgem as imagens da intimidade:

O abismo transmutado em cavidade se torna uma finalidade e a queda tornada descida transforma-se em prazer. Poder-se-ia definir uma tal inversão eufemizante como um processo de dupla negação. [...] O processo reside essencial-

mente em que pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade. [...] Este processo constitui uma mutação dos valores: eu ato o atador, mato a morte, utilizo as próprias armas do adversário. E por isso mesmo simpatizo com a totalidade ou uma parte do comportamento do adversário (DURAND, 2002, p. 203-204).

Já tive oportunidade de mostrar como o mecanismo de negar a negação para afirmar é fortemente presente no estilo do *Maíra*, por meio das figuras antitéticas e de acumulação. Aqui repete-se o processo, num nível figurativo: o ritual quase primaveril dos funerais de Anacã contrastam com o tom elegíaco do tema. E a eufemização reverbera nos paradoxos lingüísticos: “A catinga que sobe é finíssima, agudíssima, dulcíssima” (RIBEIRO, 2001, p. 67) e “parece também azul” (RIBEIRO, 2001, p. 119), caso, este último, em que a sinestesia serve ainda para indicar a ubiqüidade do corpo do tuxaua.

Essa imaginação da descida, resultante de uma inversão no sentimento da morte, Bachelard soube definir por um “complexo de Jonas”, aludindo ao profeta bíblico que passou três dias no ventre da baleia e foi vomitado vivo. Por meio desse complexo, a urna funerária converte-se em ventre: “Sair do ventre é nascer, sair de um sarcófago é renascer. Jonas, que permanece no ventre da baleia três dias como Cristo permanece no túmulo, é pois uma imagem de ressurreição”, comenta Bachelard (2003, p. 137), para quem a essa imagem associa-se o “tema da Morte maternal”, o “tema da crisálida”, que “tem naturalmente as seduções de toda forma envolta” e, por isso, “é como que um fruto animal”, isto é, como uma urna de carne, um ventre. As imagens da crisálida e do sarcófago “têm o mesmo centro de interesse: um *ser encerrado*, um *ser protegido*, um *ser escondido*, um ser restituído à profundidade de seu mistério. Este ser sairá, este ser renascerá. Há aí um *destino da imagem* que exige essa ressurreição” (BACHELARD, 2003, p. 139, grifos do autor).

Eufemizada em renascimento, a morte então se torna benfazeja e desejada. Até o incógnito narrador do capítulo “Egosum”, que testemunha a história à distância, sente este impulso sedutor da morte na floresta: “Ali senti, pela primeira vez, o duplo gosto terrível do medo e do desejo de morrer. [...] O que sei é da minha inveja enorme das *vidas na morte* dos meus dois amigos amados e apagados: Ernesto e Salvador” (RIBEIRO, 2001, p. 206-207, grifo meu).

Este sentimento duplo de medo e desejo da morte é também o dilema que consome Isaías. O ex-padre esvazia-se até chegar àquele ponto nadificado e nadificante da pura liberdade: “Eu também estou vazio, só. Regresso com as cinzas da minha brasa ardente. Com essas cinzas frias a quem posso incandescer? Ai de mim que esfriei. Parei, meu Pai. Na verdade, morri. Morri há muito tempo” (RIBEIRO, 2001, p. 216). Ele também viverá, à maneira de Anacã, como um “morto-vivo” e, ao final, “já não recebe as atenções de antes, nem desperta curiosi-

dade. Raramente alguém se senta a seu lado para puxar conversa” (RIBEIRO, 2001, p. 339). O esvaziamento vai revelar uma essência de sombra, uma forma espectral que transita entre dois mundos, mas nunca se fixa: “Assim se limpará para que comece a surgir, com força, a sua verdadeira natureza, a natureza anhé de oxim-anhé de Maíra-Monan que está sufocada dentro dele” (RIBEIRO, 2001, p. 343).

A dinâmica de Isaías consiste numa espécie de autodigestão, em que ele se consome até dissipar-se. Isaías foi, aliás, antropofágico, no sentido oswaldiano do termo: consumiu a cultura branca e a cultura mairum e agora luta por fazer uma nova criatura dos valores em conflito. O mestre do avá será Teidju, o sombrio feiticeiro que vive de metamorfosear o mal no bem, a morte na vida, purificando a carne que os mairuns consomem: “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. [...] Uns sacos cheios de ossos moles, chocalhantes. Isso é o que acontece quem come carne impura” (RIBEIRO, 2001, p. 270).

Maria Luiza Ramos vê no próprio ato de superdominação do cadáver de Anacã um “ato canibalesco” e “incestuoso”, a condição de “um-só-corpo da relação mãe-filho”, pois, enquanto é absorvido pela respiração, o miasma de Anacã passa a fazer parte de outro corpo, desrespeitando “os limites do domínio corporal do outro”. Então, “a função paterna cede lugar à função materna, ao estágio dual em que o corpo assume um papel predominante. Não a pele, em que a lei se escreve, mas o próprio corpo, em que a catinga de Anacã se inscreve” (RAMOS, 2000, p. 169-170).

Outra vez a nutrição e o sexo combinados. Esta é a identidade que, no último capítulo, servirá à lamentação de uma situação da mulher e à proclamação de uma nova ordem: “Destino de mulher é muito ingrato. As mulheres não deviam engravidar, nem sofrer as dores do parto, sozinhas. Tudo isso é uma injustiça. Deviam é botar ovo. Em tempo de crise, se comia, em tempo de fartura se chocava” (RIBEIRO, 2001, p. 372). Recusa-se a moral patriarcal e cristã da dor e da sexualidade controlada, do corte e da separação, e à obrigação de parir substitui-se o descompromisso da sociedade urobórica e antropofágica, em que vida e morte, sexo e nutrição, reúnem-se no mesmo prazer. Nesse sentido, Maria Luiza Ramos nota a importância da figura da boca no enredo:

Alma e Isaías vivem um rito de passagem. Sua situação é estar à margem. E ambos empreendem a grande viagem, na qual devem passar por provas diversas e cada vez mais difíceis, no processo de morte simbólica característico da iniciação. [...] É interessante a insistência na imagem ‘a boca da mata’ e ‘a boca desse mundão’. O que pareceria uma desgastada metáfora tem aí a força mágica de criar o ambiente para a morte simbólica por que deverão passar o

herói e seu coadjuvante – nesse caso a moça – no processo mítico. Eles vão ser devorados e devolvidos à nova vida, num capítulo intitulado ‘O Vômito’” (RAMOS, 2000, p. 146).

De fato, Bachelard (2003, p. 104 e 111) observa que a imagem de Jonas tem um “perfil gastronômico”, é um “fenômeno psicológico da deglutição”. Trata-se da “máxima cósmica: devorai-vos uns aos outros”. Além disso, o complexo de Jonas segue “os princípios do encaixamento natural” (BACHELARD, 2003, p. 107). Faz parte desse complexo a imagem da serpente que devora outra, a uroboros representante da cosmovisão matrística.

A serpente, e em especial essa serpente autofágica – ou autofecundadora, o que quer dizer o mesmo –, é talvez o principal símbolo da cultura pré-patriarcal. Maria Nazareth de Barros (2004, p. 33) conta que a imagem da serpente representava a vida e a imortalidade e o poder feminino da natureza de auto-sustentar-se e perpetuar-se. Apenas mais tarde, por sua relação com a Grande Mãe, passou a simbolizar o filho amante da Deusa e então associou-se ao falo. Ela argumenta a relação da serpente com a Deusa por meio dos mistérios gnósticos, que mantiveram muitos dos valores das antigas religiões e cultuam a Deusa no avatar da Sabedoria: a palavra serpente em grego – *Ophis* – é um anagrama de *Sophia* (BARROS, 2004, p. 34). Eisler (1989, p. 123), por sua vez, lembra a onipresença da imagem da serpente nas culturas matrísticas: “Nas escavações arqueológicas em todo o neolítico, a serpente é um dos temas mais freqüentes. ‘A cobra e seu derivado abstrato, a espiral, são os motivos dominantes na arte da Europa antiga’, escreve Gimbutas”. Para ela, os diversos mitos em que deuses masculinos matam serpentes são relatos da vitória do patriarcado sobre a antiga cultura.

Bachelard (2003, p. 202) defende que “a serpente é um dos arquétipos mais importantes da alma humana” e é “o mais *terrestre* dos animais. [...] A serpente dorme embaixo da terra, na sombra, no mundo escuro. Sai da terra pela menor fissura, entre duas pedras. Torna a entrar com uma rapidez assombrosa” (grifo do autor). Isso a torna um dos principais arquétipos do imaginário da Terra.

Um outro traço da serpente une-a ao tema da morte, em especial desta morte convertida em renascimento presente no enredo do *Maíra*. Segundo Bachelard (2003, p. 214-215), a serpente é “uma realização animal do anel”, participa da “eternidade de todo anel”. Explica o autor: “A serpente que morde a cauda não é um fio enrolado, um simples anel de carne, é a *dialética material* da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte, não como os contrários da lógica platônica, mas como um inversão infindável da matéria de morte e da matéria de vida” (grifo do autor). Traço, aliás, que a associa também às imagens do caos, uma vez que o anel é um símbolo ambivalente, que a um tempo une e isola. Da mesma forma que simboliza um ciclo indefinido e eterno, o anel é um dos principais ícones do caos, pois,

além de remeter aos caminhos sem saída, à idéia do labirinto circular, apresenta-se como um aro que cerca o vazio (CHEVALIER e GHEERBRANT, 53-55).

Darcy Ribeiro cria uma imagem impressionante da serpente urobórica no capítulo “Sucuridjuredá”. Regina Angulo (1988, p. 78) sugere que o título pode significar “o lugar da sucuri amarela”, lembrando que a palavra sucuri significa “o que morde ligeiro”. A cor associa a serpente ao aspecto solar, como nas culturas pré-patriarcais. Mas apenas isso não seria suficiente para recuperar uma visão matrística deste símbolo tão fálico e masculino. Então, o autor recria, na floresta dos mairuns, um ritual simbólico das religiões da Grande Mãe.

Incomodados com a “catinga” de Anacã, os membros masculinos da tribo “saem para longe da aldeira”. Um grupo, liderado por Teró, vai em busca de “uma sucuridju sem tamanho: a maior do mundo”. Encontram-na digerindo uma presa, confundida ao meio natural, “só visível para quem sabe vê-la”. Então,

Teró comanda, com gestos, os onze homens que saltam no mesmo instante e arroteiam a sucuridju por todos os lados. [...] A um assobio de Teró, eles saltam simultaneamente e agarram o cobrão por todos os lados: a cabeça, o pescoço, o corpo em várias de suas rodela aneladas e a cauda que se desenrosca, querendo dar rabanadas.

Lutam horas contra aquele músculo vivo, fugidio, longuíssimo. É um cano elástico que se encolhe e engrossa e se distende e afina. Às vezes arqueia levantando os homens no ar e logo se endireita e enrijece atirando-os no chão. Firma-se na força dos próprios homens que seguram sua cabeça para dar rabanadas que fazem dançar atônitos os que agarram a cauda. Mas todos a mantêm firmemente presa, por mais que ela os agite no chão e no ar (RIBEIRO, 2001, p. 84).

Na luta entre animal e homens, os contendores se confundem num mesmo fluxo de movimento, a cobra apoiando-se na força dos índios para dar seus golpes. Significativa imagem do tempo que espicha e encolhe, ondula, sobe e desce e leva consigo os seres agarrados ao seu “cano elástico”. Importante é o número de homens ao longo desse eixo, doze como as casas zodiacais num giro completo no céu.

Dispostos todos da cabeça à cauda da sucuri, Teró manda que o primeiro, que está a segurar a cabeça, dê o rosto à cobra para que o morda, e vá então para o fim da fila, grudar-se à calda do animal:

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. Assim, do princípio ao fim, a sucuridju continua sempre agarrada e mantida quase imóvel, por mais de vinte mãos vigorosas (RIBEIRO, 2001, p. 85).

Uma uroboros construída no corpo de homens e animal: em que outra imagem se substanciaria mais completamente os sentidos da lei autofágica universal?

Depois de soltar a cobra, os homens vangloriam a audácia de tê-la controlado. Mas o poder é falso, o que se verá, quando, no próximo capítulo ambientado na aldeia mairum (“Jurupari”) o narrador cuida então de desmascarar o ritual patriarcal que põe medo às mulheres e crianças e por meio do qual a parte masculina mantém seu poder na tribo.

Bachelard (2003, p. 203) fala da serpente como um “símbolo motor, um ser que não tem ‘nadadeiras, nem pés, nem asas’, um ser que não confiou suas capacidades motoras a órgãos externos, a meios artificiais, mas que se fez o móvel íntimo de todo o seu movimento”. A serpente é o movimento que existe sem se explicar e, como alertou uma crítica do romance de Darcy Ribeiro, “recuperar a vida em movimento é o grande desafio de *Maíra*” (COELHO, 2001, 422).

Por isso a morte coletiva serve como um dos temas condutores da questão da alteridade e da transfiguração cultural, este, sim, o verdadeiro *leitmotiv* do romance. É o próprio Deus Maíra quem o indica, no monólogo de um dos capítulos que Maria Luiza Ramos indicou como dos principais a tratar do tema da morte no romance (“Mairañeẽ”):

Se este mundo é feito de mudar, por que só estes mairuns hão de ficar? [...] Se os outros todos confluíram, perderam a cara, o nome e o jeito, por que este meu povo há de ficar? [...] Querem que eu volte para ajudar no seu obstinado desejo de ficar. Só isto pedem: permanecer inalterados, salgando-se no seu próprio sal. Eternamente. Quem pode? (RIBEIRO, 2001, p. 331).

O verbo utilizado pelo Deus para falar do destino dos povos que se foram não lembra em nada a extinção nulificante da morte: “confluíram” aponta mais para uma fusão num ser maior do que para o desaparecimento definitivo.

Por isso Darcy Ribeiro pede mais: pede principalmente ao homem branco civilizado patriarcal que conclame sua morte, como os mairuns conclamaram a sua. O fim do herói civilizador e da moral conquistadora e expansionista: essa é a morte maior desejada por *Maíra*.

6 O AGENTE DO CAOS E A INVERSÃO DA MORAL DO TRABALHO

Todo começo é involuntário.
Deus é o agente.
O herói a si assiste, vário
E inconsciente.
(Fernando Pessoa)

Cada fábula, história e lenda componente de um corpo mitológico e de uma cultura literária remete ao tempo primordial das primeiras ações. Não primordial simplesmente em razão de uma aura divina que o separa do tempo histórico vivido e experimentado cotidianamente, mas no sentido também de “primeiro”, porque só depois desse ato guardado numa memória sublimada, o próprio tempo passa a existir, pois o ato é o registro de um momento inicial, em que as coisas do mundo foram dispostas de forma a estabelecer a ordem conhecida e vivenciada pelos indivíduos da comunidade unificada pelo mito no tempo histórico. “A época mítica é a *época dos objetos primordiais e das ações primeiras*”, escreve Meletínski (1987, p. 201, grifos do autor). Todo mito busca, portanto, reconstruir pela narrativa o tempo de existência das coisas. Em outras palavras, está em relação com o início e o fim de tudo o que existe.

Para registrar os momentos da fundação da humanidade, perdidos nas sombras imemoriais dos princípios do mundo, criaram-se narrativas que preservassem a lembrança das origens e ao mesmo tempo os mantivessem vivos, honrados e reproduzidos no interior dos grupos que eles conceberam. Assim, como nota Eliade (2002, p. 39), a idéia de uma origem pressupõe, no mito, um ato criador. “Uma coisa tem uma ‘origem’ porque foi criada, isto é, porque um poder se manifestou claramente no Mundo, porque um acontecimento se verificou. Em suma, a *origem* de uma coisa corresponde à *criação* dessa coisa”. Por isso, no centro de uma narrativa mítica, como responsável pela ação primeira, ordenadora do mundo da tribo, ergue-se o vulto do primeiro herói, a figura lendária cuja mão criadora faz de seu gesto “o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, uma nova modalidade de

vida” (CAMPBELL, 1990, p. 145). Pela ação do herói constrói-se tudo o que é humano, vale dizer, cultural. Daí o epíteto antropológico que define esse primeiro herói como “herói cultural”. Pela sua mão nascem os grupos humanos e seus costumes e toda a cultura material instrumentalizada para a sobrevivência e manutenção das sociedades. O herói cultural é o pai do próprio homem, naquilo que ele tem de distinção sobre outras criaturas: a esfera da cultura. A história desse herói, convertida e memorializada na narrativa mitológica, traduz, pois, a origem “de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras” (ELIADE, 2002, p. 16).

Para Eliade (2002, p. 85), imaginar o início de seres e coisas é dominar o sentido de cada um deles. Para o homem, narrar a própria criação é dar-se um sentido e significar, dentro de sua vida, o ambiente e as coisas que o cercam, o que constitui o fundamento dos mitos e religiões. Se o homem é o que é, foi em algum momento criado para ser assim: “Para o *homo religiosus*, o essencial precede a existência. [...]. O homem é como é hoje porque uma série de eventos teve lugar *ab origine*”. A existência é, para o pensamento mítico-religioso, resultado de uma idéia e uma prática em evolução: um objeto passa a existir quando é imaginado e criado, e é necessária uma atuação sobre o mundo para elevar dele a existência de uma nova criatura. Assim, a existência dos seres e objetos é, desde o início de sua representação signíca, vinculada ao conceito de *ação*, que pressupõe, por sua vez, um agente, o herói cultural.

Esse herói vai construir-se a partir de dois atributos: de um lado, o poder de um feito humano – já que gerou, por seu ato, a própria humanidade – que, entretanto, é visto como *sobre-humano* pelos membros que sua ação criadora nutriu e fez existir; e, de outro, uma caracterização fantasmática, pois sua figura perde-se no mistério das origens, para sempre inacessíveis à história humana. Trata-se da grande incógnita de toda elaboração mítica, o pai desconhecido de todo homem. Por conseguinte, todo mito é um discurso do indizível e o herói é o signo de um sentido vazio. Lá onde não sabemos o que pomos, pela divindade do gesto e pelo mistério da mão que o acena, erigimos a ação heróica. E assim nasce a narrativa, como criação de uma fala para o que não pode ser tocado. A primeira palavra é sempre, pois, uma oração: revela um deus e para ele se dirige.

Conforme Meletínski (2002, p. 47-48), as primeiras descobertas humanas foram, sem dúvida, frutos da casualidade e só aos poucos o homem foi tomando consciência de suas próprias ações e das maneiras de conduzi-las para determinados fins. Portanto, os primeiros feitos como que não possuem agentes, no sentido de uma consciência subjetiva – humana – para explicá-los e é assim que, da imagem do herói emerge a excelência de um deus. À medida, no entanto, em que o relato mítico evolui para formas narrativas laicas ou dialoga com elas, as

qualidades do herói modificam-se para adaptar-se às problematizações de gêneros distintos. Traça-se, então, uma rota inversa à divinização do herói, que lhe confere atributos menos elevados e mais “humanos”. Meletínski (2002, p. 41) observa que no mito heróico mais tardio e no conto maravilhoso, é a personalidade particular do herói que se torna emblemática da força de cosmicização, e não mais sua representatividade cultural ou coletiva. Essas formas mais biográficas da personagem heróica correspondem aos rituais de passagem, em que um indivíduo do grupo deve abandonar a condição infantil para, através da superação de provas, tornar-se um “membro plenamente válido da tribo”, submeter-se à socialização e ao ingresso e integração no “meio social ‘maduro’”. Esse parentesco homológico do conto maravilhoso com o rito de iniciação leva Eliade (2002, p. 174) a defender que, embora no ocidente ele seja abordado como literatura de entretenimento ou de evasão, sua estrutura revela “uma aventura infinitamente séria e responsável”: a passagem, “através de uma morte e ressurreição simbólicas, da ignorância e da imaturidade para a idade espiritual do adulto”.

Portanto, para Meletínski, no conto maravilhoso a jornada do herói configura já um destino individual e “abre caminho para um longo antagonismo no plano da psicologia da realização do desejo, da realização do sonho, do medo e das fantasias compensatórias”, culminando na celebração do herói como uma exaltação pessoal, relacionada “a uma mudança do *status* social” (MELETÍNSKI, 2002, p. 42). Nesse caso, são mais evidentes que o próprio herói, na narrativa, os papéis dos opositores e auxiliares, representantes que são, mais que o herói, das fontes de poderes sobrenaturais, pois nos ritos de passagem, o sagrado está no mito condutor do indivíduo ao *socium* da tribo e não na personalidade particular do iniciado. Posteriormente, em especial as forças de oposição assumirão funções ainda mais nítidas como antagonistas e rivais particulares do herói. Quanto à épica, Meletínski atribui a ela a formação da imagem arquetípica do herói, a partir da elaboração do caráter heróico, apenas “esboçado” no mito, para uma forma mais acabada na epopéia (MELETÍNSKI, 2002, p. 65).

Herdeiro daquela primeira personagem divinizada e detentora dos talentos mágicos e criadores de universos, o herói servirá, no mito e nas formas narrativas laicas, suas sucessoras ou coetâneas, como princípio de organização do sistema narrativo. Flávio R. Kothe (1987, p. 7-8) define-o como a verdadeira “dominante” da narrativa, isto é, “um poder secreto que impera em todo o sistema, o conjunto das conexões entre as partes”, a “diretriz política” e a “teia íntima” do enredo. Ele é a essência da narrativa, “enquanto vontade de poder”, e, portanto, o “percurso do herói” reproduz, no relato ficcional, o “curso da história”. Frye observa:

Os mitos de deuses imergem nas lendas de heróis; as lendas de heróis imergem nos enredos das tragédias e comédias; os enredos das tragédias e comédias imergem nos enredos da ficção mais ou menos realista. Mas essas são

mudanças de contexto social antes que da forma literária, e os princípios estruturais da narração de histórias permanecem constantes através delas, embora naturalmente se adaptem a elas (FRYE, 1973, p. 57).

É o que faz autores como Campbell buscarem, nas narrativas míticas ou maravilhosas de diversas culturas, uma estrutura basilar e a identificá-la como a unidade nuclear de um “monomito”, ou percurso padrão para o herói. Segundo Campbell, o enredo de toda narrativa mítica ou maravilhosa vai apresentar, sumariamente, uma seqüência de três momentos para a aventura do herói: uma separação ou afastamento do mundo conhecido; uma iniciação, evidenciada pela penetração numa fonte de poder; e um retorno ao mundo original com nova força, que enriquece a vida e, portanto, modifica de alguma forma aquele mundo (CAMPBELL, 2002, p. 36). Numa narrativa, o herói ou o mundo em que ele vive sofre alguma carência ou falta, mas os dons excepcionais de que o primeiro é portador podem restituir a harmonia desequilibrada. Então o herói é chamado a estimular esses dons a partir de uma nova esfera de atividade, em que o horizonte familiar é ultrapassado. Como mostra Campbell, o chamado para a aventura transfere o “centro de gravidade” da sociedade habitual para uma região desconhecida, de onde o herói deve retirar a energia para restituir o equilíbrio abalado: “Um erro [...] revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas” (CAMPBELL, 2002, p. 60). Esta seria, pois, a estrutura mínima de qualquer narrativa, mítica ou poética: um conflito original obriga o protagonista a buscar a solução numa dimensão desconhecida, seja ela uma região inóspita, seja uma nova realidade psíquica ou social. Trata-se de um arranjo basilar que constitui a essência última de qualquer narrativa tradicional, símile que ela é dos ritos de iniciação e de suas provas e desafios propostos a um sujeito no limite de uma crise. Como nota Eliade (2002, P. 174-175),

começamos hoje a compreender que o que se denomina “iniciação” coexiste com a condição humana, que toda existência é composta de uma série ininterrupta de “provas”, “mortes” e “ressurreições”, sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (originalmente religiosas).

Dessa forma, às diversas crises e suas respectivas superações pelo protagonista de um enredo narrativo corresponderia aquele traço que é universal na condição humana: sua existência sempre crítica, sua inalienável situação de escolhas seqüenciais que a levam sempre de uma circunstância estável para um momento de conflito e daí para um “final” de apaziguamento, seja pela superação do conflito, seja pela queda sob suas forças, resultando, de qualquer modo, numa realidade nova para o herói e o mundo que ele representa. Numa palavra, toda situação dramática vai sempre recuperar os conflitos originários para a criação de um

novo mundo, pois “a queda da ordem da existência e o retorno dessa ordem constituem um problema fundamental da existência humana” (ELIADE, 2002, p. 50).

Pelas razões expostas, Meletínski defende que o fundo original de toda narrativa – o *pathos* do mito – é o conflito entre cosmo e caos, uma força de ordem e uma força de entropia, expressa sempre que a consciência percebeu um princípio ativo organizando a matéria caótica e introduzindo uma diferença criativa, um novo objeto, uma nova força, um novo sentido ou um novo mundo. Meletínski (2002, p. 113-114) declara muito simples e “indevida” a opinião de que o mito e o conto maravilhoso tenham por fundamento a luta entre o bem e o mal. “Trata-se antes, desde o começo, da contraposição ‘próprio’/‘alheio’, ‘caos’/‘cosmos’”, defende. Nesse caso, o “próprio”, que representava inicialmente o *socium* da tribo, o clã ou a coletividade, acaba designando o “humano” universal, uma vez que toda cultura pretende ser total e exclui da condição humana tudo que a ela escapa. Esse “próprio” será então personificado no herói em luta contra tudo o que é inumano, ou seja, todas as forças hostis ao grupo resguardado pelo mito. Dessa forma, o herói na literatura tradicional é a força dramática que se opõe e luta contra toda energia inimiga ou desestabilizadora da ordem reinante, e “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”. Daí Meletínski (2002, p. 126-128) deduz que o motivo arquetípico “mais importante” e “específico” do mito, do conto maravilhoso, da epopéia e do romance de cavalaria, é o embate ativo entre o herói e os representantes demônios das forças caóticas, sob o qual permanece comum a todas elas “a existência de uma individualidade que luta e defende seu próprio *socium* humano” e a prosperidade do mundo defendido, na forma de uma vitória da fertilidade sobre a seca, da luz sobre um mundo noturno, “da vida sobre a morte, do indivíduo sobre o indivíduo, do cosmos sobre o caos, da religião superior sobre o paganismo, dos defensores do país sobre seus pilhadores, dos ‘próprios’ sobre os ‘alheios’”.

O folclorista russo prossegue afirmando que o destino dos arquétipos ancestrais no desenvolvimento da literatura define-se por um “alargamento da função do herói” e por uma gradual “estereotipização do enredo”, quando a ênfase do modelo de mundo desloca-se para a ação da trama (MELETÍNSKI, 2002, p. 123). Como nota Campbell, o herói típico das culturas primitivas ainda é um matador de monstros, para atender a um momento em que “o homem estava moldando o seu mundo, a partir da selvageria perigosa, informe”, da natureza hostil (CAMPBELL, 1990, p. 144). Quando, porém, o arquétipo adapta-se às formas épicas, Meletínski observa que os “forasteiros” e os infiéis, isto é, adeptos de uma religião excluída da cultura do *socium*, substituem a figura dos monstros demoníacos.

As provas do rito de iniciação servirão, por outro lado, de fontes para o romance de formação medieval, e o protagonista do romance cortês surgirá como herdeiro do herói épico e fabuloso. No entanto, aqui, ele já não representa propriamente uma tribo ou nação, mas um gênero humano mais universal, correspondente a um caráter virtuoso pretendido:

O cavaleiro não personifica nem o começo tribal, nem o estatal. Conforme se sabe, ele pertence à sociedade expressa cosmopoliticamente, que se atém ao código cavaleiresco 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 a anunciar-se o ideal romântico, com a personalidade heróica manifestando-se como dedicação aos sentimentos e à paixão amorosa, que não raro se opõem às obrigações do indivíduo como membro de um grupo. Meletínski cita o exemplo de Tristão, cuja fidelidade ao amor pessoal é um óbice ao cumprimento de seus deveres de guerreiro. Dessa forma, conclui Meletínski (2002, p. 83), o romance de cavalaria conserva um núcleo para a imagem arquetípica do herói, mas abre-lhe espaço para um “conteúdo interior”. A ordenação e cosmição coletivas cedem gradualmente terreno à individual. A partir do conto maravilhoso e do romance de cavalaria, portanto, o herói cada vez mais se emancipa e personaliza, de maneira a finalmente assumir o centro da narrativa. “A rivalidade para com alguns dos ‘seus’ (‘próprios’) e a mudança radical do *status* social do herói como coroamento do enredo são os sinais principais do progresso irreversível da personalização”, argumenta Meletínski (2002, p. 115). Já no Romantismo, transferidas as forças de ordenação cósmica definitivamente para o interior do indivíduo, o herói vai contrastar com a própria sociedade e a cultura que ela edificou, recusando-a por uma atitude de revolta prometéica ou de culto à acídia e à melancolia – a guerrilha napoleônica ou o *spleen* byroniano. No Realismo, por sua vez, os demônios caotizadores invadirão a própria psique do herói. “Na literatura realista do século XIX, como ocorre, por exemplo, em Balzac e em Flaubert, observa-se uma redução do herói e do heroísmo, sob a influência do meio que se reflete nela”, percebe Meletínski (2002, p. 86). “Os próprios conflitos sociais, a luta do bem e do mal, e na perspectiva da obra mais tardia de Dostoiévski, a luta do cosmos contra o caos transportam-se para a profundidade da alma humana, dando origem ao ‘subsolo’ psicológico” (MELETÍNSKI, 2002, p. 210). O deslocamento das forças caóticas e do centro de conflito para o interior da personagem vai provocar um abalo na integridade

cosmicizante do herói, que, nas obras realistas e naturalistas, vai decair da posição de sublimidade que originalmente o habilitava a constituir-se no móvel ordenador de mundos.

É assim que o Realismo-Naturalismo abre as portas à modernidade, que vai confundir as forças arquetípicas de embate na alma de um herói problemático, mostrando o alto como baixo e o baixo como elevado, erigindo uma nova poética, que constitui a reversão do percurso do herói atávico (KOTHE, 1987, p. 61-65). Numa sociedade fragmentada e carente da força ordenadora hegemônica, já não cabe mais a imagem do herói cosmicizante. Ele próprio já se tornou representativo do conflito original, campo de luta para as forças que antes o definiam e se definiam a partir de sua atividade. “A plena deseroicização, a tendência à representação de um herói sem personalidade, vítima do alheamento, em parte devida à sua aproximação semi-heróica aos muitos arquétipos mitológicos que se transformam em máscaras descartáveis, é o que se sente na literatura moderna do século XX”, resume Meletínski (2002, p. 86-87).

6.1 O heroísmo noturno do Outro

Em *Maíra*, o protagonista Isaías não é agente da ordem, mas representa, antes, o herói lunar e feminino apontado por Durand como duplo especular do herói viril e solar da narrativa de índole patriarcal. O Avá que os mairuns aguardam é um ícone da masculinidade:

Ele é o herói perdido que volta com seu rancuã enorme, coroado de pêlos espessos, como um pentelhame de arame farpado [...]. Aí vem o Avá para sururucar com todas as mulheres mairuns. Numa noite ele pode repassar todas no seu rancuã de ferro. [...] O Avá traz um mocasé enorme [...], um mocasé de balas explosivas que derrubam até uma casa de pedra [...]. Também traz um arco de aço [...] enormíssimo, flexível como uma cobra de aço (RIBEIRO, 2001, p. 228).

Mas o oxim, feiticeiro que vive no lado escuro e lunar, desengana as expectativas e avisa: “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. [...] Ele sururuca pouco. não sururuca quase nunca, para não perder as forças trepando demais” (RIBEIRO, 2001, p. 229). Adiante, o próprio Isaías vai perceber o quão distante está do ideal heróico e guerreiro que os mairuns esperam dele:

Ele comenta com Alma as dificuldades que enfrenta. É visível que não corresponde à expectativa dos mairuns. Explica que tudo é mais grave, no seu caso, por seu ele do clã Jaguar, que dá os tuxauas. É o clã que exige e exhibe força e eficiência. Se não fosse assim, se ele fosse do clã dos Carcarás, por exemplo,

com vocação de aroe, bem podia ser um homem recatado, quieto. Mesmo se fosse do clã tão detestado dos Quatris, ninguém se preocuparia com suas ineficiências físicas. Imaginariam que as inabilidades, se havia, se compensavam, porque nele estaria se formando um futuro oxim, um pajé-sacaca, um feiticeiro (RIBEIRO, 2001, p. 254).

Seu destino de tuxaua exige valores de heroísmo viril. Entretanto, ele será um jaguar que, contrariamente ao que se espera de seu clã guerreiro e masculino, se tornará um pajé-sacaca, um oxim, com seu papel odioso de transitar entre as sombras e o mal e guardar os segredos do limiar entre os mundos. Isaías não pode cumprir o papel de tuxaua porque não tem mais a visão unilateral necessária ao estabelecimento de toda ordem. Porque ordenar, paradoxalmente, torna-se sinônimo de caotizar quando o olhar não é mais o do sujeito civilizado, mas o do excluído, do estranho, do marginalizado, do Outro:

Pobre Aruá, ele não podia supor que os brancos não eram uma tribozinha como a nossa ou como as outras que ocupam um rio, dois no máximo. Não sabia que aqueles eram os primeiros de um mundo de gente, um formigueiro inacabável, que ocupam a terra toda, que enxameiam o mundo inteiro, insaciáveis. [...] Então, estaremos reduzidos a uma ilhazinha no mar da branquitude (RIBEIRO, 2001, p. 181-182).

Duas metáforas do caos associam-se aqui à civilização branca: a do formigueiro e a do “mar de branquitude”. A primeira, como já vimos em capítulo anterior, alude à efervescência da matéria caótica e à produção que se apresenta como apenas produção da ruína; a outra sugere a vacuidade absoluta cercando uma pequena sobra de identidade e firmeza.

O próprio narrador do capítulo “Ergo sum”, apontado pela crítica como uma manifestação do autor no interior do romance, expressa a perda do referencial unilateral que o levou a narrar a história de Isaías: “Anos meus desaflitos aqueles. Desinsofridos, desinfelizes, em que eu era igualzinho a mim e me sabia. Hoje, quem sabe de mim? [...] Eu sou resto. [...] O homem, aquele que não há, sou eu.. [...] E eu não sei nada” (RIBEIRO, 2001, p. 203-204).

A ordem tornou-se, pois, o vilão, e o herói não pode mais servi-la sem deixar de ser herói, nem combatê-la sem combater-se. Isaías está “convencido de que nem ele nem ninguém, no Iparanã, nada pode contra a ordem das coisas” (RIBEIRO, 2001, p. 168). Ironicamente, é Alma, a mulher, que pede a ação e desdenha as soluções passivas, enquanto a personagem masculina, corroída pela autopiedade, prega a inércia:

Só Deus, talvez, 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.

– Não posso com essa frouxidão, Isaías. É preciso reagir. Talvez a solução não esteja na santidade, no milagre, mas também não está no desengano. É preciso descobrir algum modo eficaz de agir (RIBEIRO, 2001, p. 169).

O problema de Isaías é que, maculado pela visão do outro lado, não caberá mais unilateralmente em nenhum dos mundos. Mesmo entre os seus, entre os mairuns, ele “é tratado como uma espécie de visita que um dia irá embora” (RIBEIRO, 2001, p. 339). Apenas o oxim, Teidju, trata-o com admiração e respeito e vê nele um ser quase divino por sua particularidade de habitante de dois mundos. Ocorre que o oxim é um representante do lado mau da cultura mairum, uma “coisa que Micura fez cuspiendo na boceta da mãe dele”, que Maíra define como uma “porcaria de corpo”, uma “criatura lunar do meu irmão Micura”, em que a única coisa “que presta” é uma “lucidez desesperada” (RIBEIRO, 2001, p. 269). O oxim, face sombria das coisas, o afastado do convívio e do centro da cultura, um Outro interior para os mairuns, reconhece, porém, em Isaías a força e a fraqueza de sua ambigüidade, percebe, como a crítica Carmen Junqueira (2001, p. 398), que “o desejo de voltar e a covardia em se aceitar fazem dele [Isaías] o *duplo de si mesmo* e onde quer que esteja é apenas seu próprio eco” (grifo meu). Essa natureza especular de Isaías revela-se no modo como Teidju mostra o Avá para ele mesmo, método ambíguo, processo de dizer e desdizer contínuo, que vai desvelando a duplicidade de caráter do ex-padre:

Avá ouve com atenção. O oxim diagnostica lentamente, dia a dia, desdobrando cada raciocínio pouco a pouco. Hoje diz alguma coisa que amanhã renega e depois volta a afirmar e a negar, até que domina o argumento. Assim vai compondo para o Avá e para si próprio um quadro que é uma tentativa de explicar por que ele, o Avá, é como é – tão raro.

Sua idéia básica, afinal definida, é a de que Isaías sofre de uma *ambigüidade essencial*. [...] Nasceu e cresceu contraditório. 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, grifo meu).

Curioso neste processo de definição do ser, conduzido pelo oxim, é o método de chegar a um conceito para si construindo-o para o outro, num tipo de ciência que surge de um diálogo e não da imposição de uma percepção pessoal. Vejo, neste elogio da falta de uma essência particularizada em Isaías, uma aposta naquela miscigenação cultural defendida por Darcy Ribeiro como a força da cultura brasileira: Isaías seria o próprio povo brasileiro perdido em uma necessidade de explicar-se com um termo identitário, quando, na verdade, nossa vantagem estaria justamente na fluidez de todas as identidades. Para encontrar uma identidade, seria preciso abandonar outras: “O problema está em separar aquelas duas substâncias anímicas, diagnostica Teidju, fazendo morrer uma – a que não tem forças para crescer – e fazendo sur-

gir, revigorada, a outra – a que tem mais possibilidades”, que, na opinião do oxim, é “sua parte lunar, a herança micura”. Teidju conclui, entretanto, que Isaías não tem forças para levar a cabo esta autodivisão e deve, portanto, aceitar sua condição de ser ambíguo, o que lhe dará certamente muito trabalho, mas fará dele um homem especial. “Um tuxaua é um pequeno Maíra, explica, um oxim é pequeno Micura, mas um Anhereté não é Micura, nem Maíra. É um ser de Maíra-Monan, do Velho Ambir do Sol Negro” (RIBEIRO, 2001, p. 342). Aceitando seu estado limítrofe e o parentesco de seu espírito com o do caos original, Isaías terá o poder de “suportar nas mãos, de mansinho, o peso dos dois maracás” e, com isso, representar a verdade absoluta, já que “a verdade não está num só lugar. E não é uma coisa única. Ela está em toda parte, é múltipla, dispersa e contraditória”. Certamente, para assumir este destino, deve percorrer um caminho de “aprendizado e tratamento”, em que “terá de ser sangrado todas as manhãs, mas sangrado com escarificadores de queixada de lagarto teiú” (RIBEIRO, 2001, p. 343), este animal que, homônimo totêmico do oxim, se ilumina espiritualmente por ficar preso ao chão, fixo à pedra e de ventre ligado à feminilidade telúrica, numa atitude preguiçosa e de recusa à ação viril, símbolo do “êxtase contemplativo” de uma “alma que busca humildemente a luz”, sem a qualidade do pássaro, que chega a Deus por via reta e direta, lançando-se em vôo no ar (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 533). É importante notar também que nestas condições, sangrado e escarificado, é encontrado o corpo de Alma, no primeiro capítulo de *Maíra*, anunciando o processo de aprendizagem do Outro que deve se iniciar com a leitura babélica do romance.

Decepcionando a tribo, Isaías se tornará, sim, Micura, a sombra equívoca do herói fundador, mas ele tem razão em afirmar que nem isso será com inteireza, pois, enquanto o deus *trickster* relaciona-se frequentemente com o riso, Isaías perde até este que é o traço maior da cultura mairum: “Que nada, Isaías. Você é que está ruim e mal-humorado. Você sabe como é que os meninos te chamam? Micura sarigüê. Quer dizer, pai dos gambás! Este é o seu nome, Isaías” (RIBEIRO, 2001, p. 296).

Isaías é o centro para onde convergem todas as oposições. Seu pensamento, como vimos, é sempre especular: “Outro dia sonhei comigo”, conta, e no sonho resolvia-se a bipolaridade. “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”. Entretanto, a confluência dos opostos neutraliza a vontade de luta, pois os inimigos se fundem: “Mas não era para viver e lutar. Eu estava pronto para morrer por amor de Deus Pai” (RIBEIRO, 2001, p. 42). Seu grande dilema é evadir do conflito criado pela oposição binária do Eu e do Outro, pois, para ele, cada “Eu” é um “Outro”, o sacerdote e o mairum, e o que ele tem de virtude pode, por um exercício de pensamen-

to, converter-se num erro: sua “virtude é negativa. Mais filha da fraqueza que da força”, pois, o que pode parecer santidade ao cristão – “controla seus instintos com a força da fé” – é, na verdade, de outro ângulo, um pecado, “o pecado de não aceitar a si mesmo, de não se consolar por não caber em algum nós” (RIBEIRO, 2001, 2001, p. 43). Isaías quer transcender as diferenças, “ser igual”, chegar ao Não-Ser de todos os que não precisam questionar a si pela existência impostural do Eu e do Outro. Por isso a necessidade premente e paradoxal de afirmar sua “singularidade” – que aqui é o contrário da diferença: não pode ser “o Isaías da Ordem Missionária” e “o Avá do Clã Jaguar”, pois são semas em conflito: “Longe de mim esta ambigüidade” (RIBEIRO, 2001, p. 45).

Isaías não é agente nem de sua própria desgraça, mas somente uma personagem passiva diante de tudo: “Sou apenas a testemunha do meu fracasso” (RIBEIRO, 2001, p. 216, 1). Hamlet amazônico, o Avá não age, por tanto pensar e hesitar entre dois modos de ser. Tanta reflexão e oração enlanguesceram o herói, como as que fazia para “amolecer” as ereções na cela do seminário (RIBEIRO, 2001, p. 111). Ele se torna, então, um “eterno seminarista”, um homem não concluído (RIBEIRO, 2001, p. 127), sempre de passagem: Isaías é “um homem da banda do nascente: dos que vêm, de madrugada, o nascer do sol” e “todas as tardes [...] o pôr-do-sol” (RIBEIRO, 2001, p. 109), um homem dos limites, das fronteiras, das zonas de transição. Daí dizerem dele, por exemplo, que “o Avá veio e não veio” (RIBEIRO, 2001, p. 257). Isaías ficou no espaço “entre”, na encruzilhada, ao contrário de Alma ou do caçador Juca. “E você, Isaías? Isso que para mim é bom para você é difícil, não é? Vejo que você não acha jeito, né?”, diz Alma, que “vive a vida que quer” (RIBEIRO, 2001, p. 294 e 296).

Entendemos a distinção entre as três personagens – Alma, Juca e Isaías – quando lembramos da qualidade ambígua do caos como vazio pleno. Portanto, são dois os caos: o Nada e o Tudo. O primeiro, niilista e destruidor, está ao lado de Juca e sua moral civilizadora; o outro, o da plenipotencialidade, parece estar com Alma e seu desejo de fundar mundos; finalmente, Isaías recusa ao mesmo tempo a destruição e a fundação e paira num limbo: “Ando com vergonha das minhas duas nudezes, a mairum e a caraíba”, lamenta o Avá, impedido de decidir por qualquer coisa (RIBEIRO, 2001, p. 305).

Em Isaías, o alto une-se ao baixo, Deus penetra o íntimo do Demo. Por isso o Avá vai associar-se ao oxim Teidju. Como parte sombria e passiva, o lado Micura, o oxim se opõe ao guerreiro jaguar. Unindo-se a Teidju, Isaías torna-se o otxicom, de quem pode vir tanto o bem como o mal. Nonato denuncia, de outra perspectiva, esta situação limiar de Isaías: se enquadrado na isenção indígena, Isaías se converteria “num brasileiro privilegiado”, capaz de cometer qualquer crime sem ser punido (RIBEIRO, 2001, p. 98), uma espécie de mal permitido, um agente aceito do caos, com a liberdade do Anticristo, que se revela no seu epíteto de “anti-

jaguar”. Por essa natureza imprópria, Isaías revela sua “parte lunar” e sua “herança micura” (RIBEIRO, 2001, p. 342).

Como gêmeo *trckster* de Maíra, o deus Micura é o mau que é bom e sua virtude pode vir justamente de sua atividade contemplativa em oposição à ação do herói solar:

Precisa também ser prudente, quando identificamos um dos gêmeos míticos (mais comumente o gêmeo “solar”) àquele “que é concebido” por oposição ao outro, aquele “que reflete muito tarde”. É muitas vezes esse último que é o mais sensato, como é, por exemplo, o Pudleré Kraho, quando institui a morte. Não precisa esquecer, aliás, que, nas sociedades arcaicas, refletir muito e profundamente é a atitude do sabido e implica em não pensar exclusivamente o presente, o imediato (CARVALHO apud ZANNONI, 2000, p. 171).

O papel do *trickster* é o de equilibrar os excessos das ações culturais sobre a natureza, revertendo o vetor que, no herói solar, sobe dos instintos para a sublimação espiritual. É o poder modificador e dialético que a cultura guarda em seu interior e, por isso, exhibe o poder de transitar entre mundos: “Se o trickster aparece como agente desse (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” (CARVALHO apud ZANNONI, 2000, p. 171). Isaías adquiriu esse “poder” após viver na civilização caraíba, “como bicho entre bichos” (RIBEIRO, 2001, p. 76). Agora ele retorna “na forma do embuçado, do encoberto que não se deixa ver” (RIBEIRO, 2001, p. 251, 3-5). Alma, contudo, acredita numa “ambigüidade essencial” do Avá: “Provavelmente sua mãe, Moitá, surrucou demais com muitos homens, misturando diferentes semens”, o que “o fez débil, fraco e confuso”. Com os semens “misturados dentro dele, nasceu e cresceu contraditório”. Isaías é um “homem-onça e, como tal, *devia* ser forte, vigoroso, corajoso; mas também é um homem-micura, e, como tal, fraco, pálido, preocupado com coisas espirituais” (RIBEIRO, 2001, p. 341, grifo meu). Assim, a serva da Grande Mãe na aldeia mairum atribui o anti-heroísmo de Isaías a uma recaída na poliandria matrística.

Se Isaías é “feio e triste”, “franzino”, “um caquinho de gente, bem chinfrinzinho”, “tão feiozinho e tão carente” (RIBEIRO, 2001, p. 137 e 139), seu sobrinho, Jaguar, possui todas as qualidades esperadas do herói solar patriarcal: “famoso por sua ousadia, por sua força e por sua coragem” (RIBEIRO, 2001, p. 69), “homem de guerra” (RIBEIRO, 2001, p. 269), “bolas doloridas de tesão”, “pau pica caralho fodedor”, “um corpo mairum como deve ser”. Enquanto o olhar de Isaías funde todos os seres na indistinção, o de Jaguar separa e ordena: “O mundo para ele é esplêndido, maravilhoso. Assim ele o vê, magnífico, debaixo da minha luz: tencincol, cintilante, luminoso. *Luz onde deve ser claro, sombras onde convém*” (RIBEIRO,

2001, p. 285, grifo meu). Ainda assim, Jaguar exhibe qualidades pouco patriarcais. Depois de vencido na luta do javari por Maxĩ, não se isola mais deste, que se torna então “novo amigo inseparável” (RIBEIRO, 2001, p. 87). O rival, ao contrário do que ocorre no emocional puramente patriarcal, não representa um inimigo, mas um companheiro de vida.

Jaguar, que leva o nome do clã dos tuxauas, honra o sangue de homem-onça, e a onça associa-se ao herói solar por ser a dona do fogo, “animal solar, como a representavam as culturas andinas e em áreas sob sua influência... E é um animal solar pelo colorido de sua pele e pela sua voz de trovão” (CARVALHO, 1979, p. 130-131). Por outro lado, ela tem, no romance de Darcy Ribeiro, também a função de duplicar o caráter desse herói, pois “na floresta equatorial a caracterização do Sol e da Onça não combinam inteiramente, não são facilmente intercambiáveis”. Existem traços na onça que a ligam também ao imaginário feminino e noturno. “A onça é um ser antropófago. [...] Mais comumente é encontrada como símbolo do inimigo. Em algumas línguas os termos que designam ‘onça’ e ‘inimigo’ têm o mesmo radical”. Nesse caso, resolve-se a questão da solaridade e da virilidade duplicando o deus no par de gêmeos e atribuindo a um deles o caráter benéfico do jaguar: “Em alguns mitos, o jaguar revela o que Lévi-Strauss chamou de ‘uma vocação paternal’ em relação ao herói, o que nos faz rever nele o ‘bom jaguar’ do mito dos gêmeos” (CARVALHO, 1979, p. 134).

O jaguar é um animal iniciador entre os mairuns, o que corresponde a um fato antropológico com relação às culturas indígenas brasileiras: “Embora a serpente pudesse ter tido esta função em algumas áreas, acreditamos, a julgar mesmo pelos mitos, que no Brasil este papel coube principalmente à onça” (CARVALHO, 1979, p. 137). Entretanto, em *Maíra*, o primeiro iniciador é a sucridju, como vimos atrás, e a onça aparece nesse ritual apenas como troféu de caça. Novamente, os mairuns são relacionados antes à cultura matrilinear do que à patriarcal. A onça aparecerá novamente apenas simbolizada pelo zunidor no ritual descrito no capítulo “Jurupari”, pois, “na mitologia guarani, a onça mítica corresponde ao mesmo conceito de ‘ser rosnador’ associado a fenômenos meteorológicos como os relâmpagos e trovões. É bem possível assim que originalmente existisse o zunidor entre os povos em que encontramos algum mito de ‘onça com vocação paternal’ a rosnar (a favor do iniciando) contra a mulher” (CARVALHO, 1979, p. 139). É o que ocorre nesse capítulo, no qual, porém, ao final, os homens revelam a ilusão por trás da cerimônia e confessam sua intenção de assustar para governar.

Muitas vezes a onça é representada como uma mulher grávida entre os guarani, o que a associaria a Alma, no romance: “Talvez se pudesse dizer, até certo ponto, que se trate da representação de um aspecto negativo do Sol, pois, entre os Tupinambá, a ‘onça celestial’ parece que era identificada como uma estrela, ‘Ianouâre’, que acompanha de perto a Lua, ameaçando devorá-la”. Trata-se, portanto, de uma malignidade do masculino a perseguir o femi-

no e, por outro lado, de uma criatura noturna a ameaçar algum tipo de luz. “Na mitologia brasileira, em geral, o Sol dificilmente aparece como maléfico”, como o “monstro devorador”, o “velho canibal”, como se manifesta em alguns mitos norte-americanos. “Na mitologia do Alto Rio Negro isto naturalmente se explica, em parte, pelo fato de que Sol e Lua são concebidos como dois aspectos (diurno e noturno) da mesma entidade, funcionando o aspecto noturno como catalisador dos caracteres maléficos” (CARVALHO, 1979, p. 143). O mesmo acontece nos mitos Kaiapó, para os quais a Lua é *aitchuêra* (má) enquanto o Sol é *meitira* (bom) (CARVALHO, 1979, p. 145).

Revelador é, portanto, o fato de Darcy Ribeiro ter conferido ao jaguar o papel principal na hierarquia tribal dos mairuns, dada a simbólica ambígua desse animal: “Parece que muito raras vezes a onça funciona como uma auto-representação tribal entre os indígenas do Brasil. Como dissemos atrás, a identificação entre ‘onça’ e ‘inimigo’ parece muito mais freqüente.” Por outro lado, a onça “parece simbolizar a natureza, o mundo selvagem, opondo-se ao humano, à cultura”, e aqui parece atender eficientemente ao seu papel, no enredo, de simbolizar uma ordem selvagem contra a ordem branca e civilizada. O jaguar é o Outro para as tribos americanas, mas no romance de Darcy Ribeiro ele está no centro da cultura representada. Por outro lado, é um animal relacionado ao nomadismo patriarcal, mas cujos traços de virilidade são equívocos, constituindo, no mais das vezes, antes um mal do que um bem:

Se as tribos da mata, particularmente as inimigas, as mais temidas, são identificadas com as onças, porque a onça é também o inimigo animal mais temido; vice-versa, a onça será dona do fogo também por outra razão: porque os nômades caçadores-coletores são, mais do que os povos sedentários, donos do fogo. Estes últimos preservam com facilidade o fogo, não o deixando extinguir (o que lhes possibilita o seu sedentarismo), e, embora geralmente dispondo de instrumento para o obter, dificilmente dele se servem. Os nômades da floresta, ao contrário, são obrigados a saber fazer fogo, e a qualquer momento (CARVALHO, 1979, p. 150).

Por isso o estranho caráter da cerimônia em que Jaguar, eleito novo tuxaua ao posto vago pelo descaminho do tio Isaías, vai sagrar os novos adultos machos da tribo. A tradição manda que o ritual de amarração dos uluris e sagração dos guerreiros masculinos da tribo ocorra à luz do sol, mas a regra é quebrada: “A amarração se faz à luz do Sol, no meio das danças de Coraci-Iaci; por isso, aqui no baíto, agora, é de dia”, avisa o aroe, anunciando que a luz interior e contida do baíto substitui o fogo solar:

O aroe fez de tudo com duas ou três ordens apenas. Ordens não, apelos, porque este é o estilo mairum de mandar.

Os jovens-homens voltam extenuados da mata. Banham-se longamente na Lago Negra, debaixo da luz da lua. [...] Assim entram no círculo das casas, no meio da noite, com a lua muito alta num céu sem nuvens. [...] Alguns deles, os que são de clãs daquele lado, vão até as suas casas para saber o que sucede. [...] Nas casas só estão os cachorros, uivando baixinho, queixosos. Dirigem-se então para o baíto e aí vêem, com um susto ainda maior, o seu clarão no meio da aldeia. 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. 181-182).

Aqui, o próprio baíto converteu-se num sol noturno, um sol de poente, crepuscular. Na verdade, essa porção de luz em meio à noite escura revela antes uma natureza lunar e é outra imagem característica dos devaneios da intimidade. “As pessoas reunidas sob a lâmpada têm consciência de formar um grupo humano reunido em uma concavidade de terreno, em uma ilha”, observa Bachelard (2003, p. 87-89). Essa casa iluminada é uma “consciência do anoitecer, consciência da noite dominada” e por isso “encontra-se então na fronteira de dois mundos”, uma noite “humana contra a noite desumana”. Por esses “valores de proteção”, a casa constitui “um contra-universo ou um universo do *contra*” (grifo do autor) e “reclama naturalmente as intimidades maiores, em particular a do regaço materno, e depois a do ventre materno” (RIBEIRO, 2001, p. 94-95). É o lugar em que os traços agressivos da masculinidade são abrandados; por isso o chefe aroe não manda, mas faz “apelos”, ao “estilo mairum de mandar”. Mesmo Jaguar, ao perceber que é eleito o novo tuxaua, recusa o posto em sua integridade e exige ser amarrado por um membro do clã lunar dos carcará: “A mim um velho aroe há de amarrar. Serei seu miaçu!” (RIBEIRO, 2001, p. 368). O miaçu é um avesso do tuxaua, um servidor em vez de um chefe (ANGULO, 1988, p. 76).

Os novos machos guerreiros banham-se da lua, e não da virilidade solar. A lua é o astro de Micura, que é o irmão maternal dos gêmeos mairuns: “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.” Essa relação vem da associação do gambá com o colo materno: “Como a mãe carrega os filhos na barriga (onde há lugar para os dois) e, após o nascimento, ela os carregaria na sua tipóia, também a mucura carrega seus filhotes na bolsa marsupial até crescerem e poderem andar sozinhos.” Parindo os filhos uma primeira vez para depois criá-los na bolsa marsupial e dá-los ao mundo uma segunda vez, o gambá torna-se, assim, importante símbolo de renascimento e do poder metamorfoseante, o poder de “virar” em outro, o que acaba associando Micura à lua e seu ciclo de vida-morte-vida, bem como ao poder de transitar entre mundos: “Há, desse modo, [...] uma ligação entre mucura e a lua, passando pela mulher.

A lua representa a fertilidade, sendo que nasce, morre e renasce. Pode-se dizer que Mucura-ira transita entre o mundo humano e o da natureza” (ZANNONI, 2000, p. 168).

Através da associação com a agricultura, a mulher relaciona-se também com a lua e sua potência fertilizadora. Monteiro mostra que a função do homem no trabalho das comunidades agrícolas era secundário, cabendo-lhe apenas a preparação da terra, como também nos informou Darcy Ribeiro em capítulo anterior. O macho matrístico não atribui a si o poder de fecundar, pois vê na semente uma massa informe e inerte, que germina apenas a partir da influência de um poder fertilizante da lua. Como no nível biológico a mulher compartilha um ritmo com a lua, dispondo também de um ciclo de menstruação, fertilidade e gravidez, “somente as mulheres podiam fazer prosperar as colheitas, pois estavam sob a proteção direta da Lua; as mulheres incham e têm um ciclo menstrual semelhante ao dela. As palavras lua e menstruação são aparentadas em diversas línguas” (MONTEIRO, 1998, p. 44).

Por isso, o capítulo do ritual de amarração encerra narrando que “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). Esse capítulo precede o último do romance e anuncia o novo mundo que surgirá a partir da caotização do universo mairum: um mundo confuso, mais de sombras que firmezas, o mundo feminino de Micura, em oposição à ordem masculina e unidirecional de Maíra: o lugar do Outro absoluto.

6.2 Recusa da moral do trabalho, da competição e do expansionismo

Ao *status* do herói ordenador corresponde uma moral da competição e do trabalho, que, nas imagens terrestres, chocam-se com os devaneios da intimidade e do repouso presentes no *Maíra*. Aqui, o Outro é reificado e aparece no seu caráter de obstáculo à vontade de poder: “É em função da matéria, de sua resistência, de sua dureza que se forma na alma do trabalhador, ao lado de uma consciência da destreza, uma consciência de poder”. A um “coeficiente de adversidade” de cada matéria corresponde um “coeficiente de domínio” de uma ferramenta. “Através da imaginação material e dinâmica, vivemos uma experiência em que a forma externa do nó suscita em nós uma *força* interna que deseja a vitória” (BACHELARD, 2001, p. 42-43, grifo do autor).

Isaías, que deveria trazer ao mundo mairum sua força de resistência, tornou-se um “homem esquelético, vergado” pelas “pestes e asmas desses ásperos invernos romanos” (RIBEIRO, 2001, p. 108; 168). Ironicamente, foi a estada entre os brancos que tirou do mairum sua ener-

gia heróica. O caráter do Avá denuncia a moral antipatriarcal do *Maíra*: o herói agora é o índio e a cultura matrilinear; o estranho, o Outro aniquilador, é o branco. O heroísmo selvagem é presente na descrição da cultura dos indomados xaepês:

Cada grupo que acampa à margem do Iparanã tem, ao regressar, histórias espantosas a contar. [...] Uns poucos grupos heróicos voltaram trazendo, também, as provas das suas façanhas: ferramentas pesadas em forma de cunha, ou leves em forma de peixe, ou mordedoras em forma de mandíbula. [...] Ficaram célebres os grupos que conseguiram trazer um ou outro desses troféus que passam de aldeia a aldeia como supremos objetos de troca.

Muitas vezes os xaepês tentaram aproximar-se dos homens estranhos. Mas eles sabem que é quase impossível qualquer entendimento *com gente tão furiosa* (RIBEIRO, 2001, p. 198-199, grifo meu).

Os xaepês ainda vivem o momento dos heróis culturais, conquistadores de talismãs. Os mairuns, ao contrário, entraram em contato com o caos civilizatório da “gente furiosa”: “Acabamos”, lamenta Isaías. “Doença foi talvez o que matou mais gente, depois *trabalho*” (RIBEIRO, 2001, p. 182, grifo meu).

Com a destruição, inicia-se, então, o processo de desconstrução da cultura mairum e de seus heróis civilizadores. É assim que o mito de Maíra é revisto para mostrar que os primeiros humanos eram andrógynos em que se sobressaíam os atributos femininos: “Não havia homens nem mulheres, todos eram iguais. E não tinham cu, comiam e vomitavam pela boca para tornar a comer. Mas todos tinham uma vulva dentada como boca de piranha, que só servia para foder com o Criador” (RIBEIRO, 2001, p. 133). É a partenogênese feminina da cultura matrística revivida no mito mairum.

Jurupari, que é o instaurador do reinado masculino entre os mairuns, ao contrário, é desmitificado. É a partir da decomposição do chefe Anacã que se principia o ritual de Jurupari: “Anacã reside ainda nas suas carnes que se dissolvem e no tutano intocado dos seus ossos. n[...] Mesmo morto, comanda, com a vontade inscrita na tradição, os gestos de todos na realização desta última façanha: seu cerimonial fúnebre. [...] O cerimonial vai chegando ao máximo para alcançar o término” (RIBEIRO, 2001, p. 99). A morte do tuxaua dará ensejo ao desvelamento da primazia masculina.

Começa o ritual de passagem masculino, regido pelo demônio Jurupari. Depois da festa orgiaca, ouve-se “o berro do fim do mundo” e “em cada casa o medo de apossa de todos. As mulheres e as crianças acoradas, de costas para a parede, de caras voltadas para o centro da casa, de olhos fechados”. Narra-se, então, o ataque dos juruparis, “a mais terrível das ameaças”, e “a mulher que olhar um anhangá será estuprada até morrer, dilacerada por seus enormes membros de pau” (RIBEIRO, 2001, p. 101). Os monstros assaltam as casas e tomam os

meninos das mães, “zunindo e zunindo o zunido solar”. No baíto, o mito é revelado: “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 Narú. Não há anhangá. Acabaram os juruparis. Quem existe agora, somos nós, os homens verdadeiros: Avaetés” (RIBEIRO, 2001, p. 102). Ocorre então o desnudamento da ilusão patriarcal, a consciência de que a lei é um jogo. No capítulo seguinte, “Retorno”, Isaías lamenta seu “ser perdido”, o adulto em que ele não se tornou (RIBEIRO, 2001, p. 107). É que ele embebeu-se da corrupta virilidade do civilizador. Alma também será testemunha dessa masculinização espúria. Ela recusava o papel feminino que a civilização ocidental criou:

Há coisa mais enroscada do que uma mãe de família? Cuidar o dia inteiro de filhos remelando, chorões? Esperando o marido de noite e fazer sempre o mesmo chuque-chuque, sem desejo? Elas agüentam porque estão dopadas. [...] Ninguém escapa da feminilidade servil. É uma domesticação como a dos cachorros de caça ou a dos cavalos de corrida. Só que é tão corriqueira, tão sem importância e vulgar que ninguém dá bola, nem escapa (RIBEIRO, 2001, p. 170-171).

Ela pensava ter escapado a esse destino: “Qual o quê! Apenas mergulhei mais fundo e depois exagarei no novo papel: o de *antimulher*. Cheguei a ter êxitos. Aprendi, por exemplo, a comer os homens como eles me comiam antes”. Para fugir da tirania patriarcal, Alma, como tantas mulheres equivocadas, optou pelo masculino vitorioso, “tentando inverter os papéis”, mas só conseguiu tornar-se uma mulher “saciada e com fome”; mas só obterá a liberdade de seu sexo quando entregar-se inteiramente a ele, na recuperação das práticas ritualísticas da Grande Mãe e da prostituta sagrada, numa opção pelo feminino supremo. Se a princípio tentou salvar-se mudando de lado no interior da mesma ordem, Alma, no final, percebeu que apenas recusando a ordem toda poderia ter esperanças de viver, “não como a mãe de família, parideira, esposa ou o que seja, mas *como gente*” (RIBEIRO, 2001, p. 171, grifos meus).

A ordem patriarcal separou o mundo e entregou a criação a apenas um dos lados. É por isso que Xisto inverte a hierarquia entre cultura e natureza: “Seu Cleto [...] é crente antigo, mas o amor dele é pras vaquinhas. Elas comem o pasto o ano inteiro. Parem pra dar mais vaquinhas a ele. Ele pensa que é criador que cria as vaquinhas. Qual nada, são elas que criam ele” (RIBEIRO, 2001, p. 187, 4). Xisto desnuda a moral pastoril e, como Alma, busca inverter os pólos de dominante e dominado e devolver ao lado subsumido seu *status* de sujeito. Assim, por esta outra razão, socialmente revolucionária, a doutrina de Xisto, se é também escatológica e caotizante, é porque compartilha da visão primitivista e coletivista – isto é, matrística – de Alma. O pastor cristão Bob vê como “extravagante” sua doutrina

de que, com a vinda do filho de Deus, não só haveria, afinal, a paz sobre os escombros da última guerra como haveria também, insistia, fartura para todos. Tudo isso estava muito bem, mas não a insistência de que a fartura viria da redistribuição das terras, que seriam devolvidas a Deus, seu único dono. Também o gado, dizia seu Xisto, seria dividido entre todos (RIBEIRO, 2001, p. 335).

Ao associar Cristo, Anticristo e Dom Sebastião, o pregador reúne, sob a mesma forma emblemática, a salvação espiritual, a perdição do mundo estabelecido e a redenção social, pois cabe, para destruir a ordem maligna estabelecida pelo patriarcado capitalista e devolver o homem ao estado edênico original, quebrar as regras hierárquicas e promover uma distribuição igualitária e coletiva dos bens apropriados. É importante o fato de Xisto pregar na cidade de Corrutela, um “pequeno arraial formado por garimpeiros na entrada das terras virgens aonde vão à procura de diamantes”, isto é, uma porta de exploração. Corrutela possui o sentido de uma ação corrupta, mas também pode significar um modo “corrompido” de se escrever ou falar um termo da língua. Xisto é, por seu lado, um beato que inverte o discurso tradicional e caotiza a lógica normativa do cristianismo ocidental: ele é um negro, em oposição a Bob, o pastor “gringo” de língua “arreesada”.

Xisto leva no nome o epíteto do salvador cristão, mas é evidente que seu papel é antes o de um Anticristo. Aliás, *Maíra* é um enredo de parúsias: Cristo retorna na pregação bizarra de Xisto; Maíra e Micura retornam para expor o avesso do mito; Isaías volta de sua estada entre os brancos para representar o fim dos mairuns. Na entrada da floresta, quando encontram a Casa dos Espelhos, Alma e Isaías ouvem do pastor Bob uma pregação sobre o Apocalipse. À noite, nas redes, os dois “dormem com o eco das palavras proféticas de Bob e Gertrudes sobre o desastre que há de vir e já está à vista, inevitável e iminente” (RIBEIRO, 2001, p. 239).

Contaminado da moral civilizatória, o Avá tentará ordenar o mundo mairum: “Não quero saber de nenhuma roça mairum, com as plantas todas misturadas, crescendo como se fosse no mato. Sua roça será *bem arrumada*, [...] para facilitar as *grandes colheitas*”. Isaías pensa como um ocidental expansionista: “O melhor do plano é a idéia inovadora de utilizar o *élan* desportivo e cerimonial dos mairuns, convertendo-o em força produtiva. [...] A idéia é canalizar para a produção o entusiasmo esportivo. [...] Trata-se, agora, diz ele, de induzi-los a deslocar essas forças motivadoras para o setor econômico” (RIBEIRO, 2001, p. 255, grifos meus). Alma, porém, não concorda: “Para mim, esses mairuns já fizeram a revolução-em-liberdade” (RIBEIRO, 2001, p. 256). O empreendimento não logra sucesso, embora os índios tenham se aplicado, por respeito a seu futuro tuxaia:

- Tanto trabalho perdido, dias e dias. E como trabalharam todos. Eu ali mandando brasa, exigindo mais trabalho, achando que alguns eram preguiçosos. Por que é que eles me ajudavam, sabendo que era besteira, Teró, por quê?
- Porque quiseram, ora. Gostam de você, Avá (RIBEIRO, 2001, p. 276).

Inicialmente ainda amparado na cultura branca em que amadureceu, Isaías chegou a associar à alegria e à vida natural dos mairuns um vício de caráter, como fazem Nonato e Elias, representantes da cosmovisão patriarcal no interior da floresta, para quem os índios ainda estão numa “idade da caça”, inaptos para o “trabalho regular” (RIBEIRO, 2001, p. 97). De fato, enquanto os devaneios do repouso e da intimidade primam por imagens de enlanguescimento e abandono do ser, os devaneios da vontade recebem a marca da energia ordenadora. O *homo faber* quer “impor planos retangulares”, “organiza o tempo do trabalho, que faz dele uma duração voluntária e regulada”. As ferramentas nos fazem viver “tempos instantâneos”, “prolongados”, “ritmados”, “mordazes”, “pacientes” (BACHELARD, 2001, p. 41-42, grifo do autor), por isso, “o duelo entre o operário e a matéria dura não conhece as sonolências do hábito”. Existe uma vontade de destruição e um ímpeto raivoso no sujeito que trabalha. “A matéria dura é dominada pela dureza colérica do trabalhador. A cólera aqui é aceleradora. Aliás, na ordem do trabalhado, toda aceleração reclama uma certa cólera. [...] A cólera é uma revelação do ser. Na cólera, sentimo-nos novos, renovados, chamados a uma vida nova” (BACHELARD, 2001, p. 47). Em nota de rodapé, Bachelard recorda, aliás, citando Vico, que “o primeiro sentido da palavra cólera foi cultivar a terra” (VICO apud BACHELARD, 2001, p. 47).

A primeira reação à presença do Outro é, pois, uma vontade de destruição: “A provocação da matéria é direta e acarreta uma cólera, uma cólera imediata *contra* o objeto. [...] É por ser *má vontade* que a matéria é vontade” (BACHELARD, 2001, p. 48, grifos do autor). Pela ação e pelo trabalho, o sujeito afirma seu poder contra o universo: “É a natureza inteira que é vencida numa de suas matérias, e é a humanidade inteira que é vencedora na batalha de um dia”. O “mundo ativo é uma transcendência do mundo em repouso. O homem que dele participa conhece, acima do ser, a emergência da energia” (BACHELARD, 2001, p. 49).

Ao contrário, os mairuns não vivem *contra* o natural, mas, imersos nele, existem para o prazer de viver, “sempre bem pintados e adornados, como se todo dia fosse dia de festa” e “trabalham mais para exibir virtuosismo do que por utilidade” (RIBEIRO, 2001, p. 302-303).

O oposto disso, a mais representativa personagem da moral patriarcal do trabalho e do expansionismo é o mestiço Juca, que quer fazer os índios trabalharem em “serviço de homem que é caçar bicho de pele” (RIBEIRO, 2001, p. 48-49), em cuja expressão se denuncia a opção pelo masculino e pela dominação cultural sobre a natureza. Juca é um jaguar: José Jaguar de Oliveira, nascido mairum. É importante, então, notar que esse mairum desviado quer peles

de lontra, animal que, como a ariranha, é considerada uma “onça d’água”. Ele é, pois, um dos “anti-onças” que agem, no enredo, para destruir a ordem mairum. Juca é um mestiço, também habitante de fronteira, mas que escolhe castigar o selvagem, “o mameluco cumprindo sua sina de castigador do gentio materno” (RIBEIRO, 2001, p. 157). Na cosmovisão de Juca, tudo vira mercadoria e os índios convertem-se em mão-de-obra e força de trabalho. “Sem esse idiota do compadre Elias se intrometendo, eu meteria aquela cambada na produção”, afirma, incomodado com a presença do agente da Funai (RIBEIRO, 2001, p. 144).

Representante da colonização patriarcal, Juca, no entanto, constitui o oposto do herói civilizador, pois tudo o que ele traz ao mundo mairum são talismãs inúteis. Ele é, em verdade, o lado sombrio do patriarcado, ou melhor, o patriarcado falido, cuja produção manifesta seu artificialismo e o pouco valor cultural: em termos nutricionais, seus valores de troca são supérfluos – tabaco, rapadura, cachaça – ou vêm com a marca do capital – “espingarda Rand”, “terçado Matão”, “enxada Jacaré”, “tesoura União”, “sal Mossoró”, “fósforo marca Sol” (RIBEIRO, 2001, p. 48). Repare-se como as marcas dos produtos parecem se opor a eles: União para a tesoura que corta; Jacaré e Matão para a enxada e o terçado que cultivam. É que entre os brancos, o fetiche do nome é maior do que o valor utilitário. Mas é também porque o nome é a corrupção do corpo, a palavra é o véu do ser. Talvez por isso a linguagem de Juca seja a mais corrompida por contrações, gírias e palavrões, como neste exemplo: “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). Aliás, esta é uma qualidade que irmana as personagens do mundo masculino de Juca, como Boca, Manelão e Quinzim, habitantes de um lugar de miséria, corrupção, ruína, relações de poder tirânico, roubos e trapaças.

A corrupção parece vir justamente da ordenação do que deveria ser natural, de uma profanação do sagrado que pretende ser sagrada. Juca denuncia essa perversão na aliança da religião com o Estado, do valor espiritual com o governo, da hierarquia patriarcal com a escravidão, pois, em sua atividade expansionista, ele age “com a ajuda de Deus e do senador Andorinha” (RIBEIRO, 2001, p. 49). Essa aliança é corrupta porque não é real e existe, não em um espaço de colaboração, mas de competição. Os mairuns estranham, por exemplo, a rivalidade religiosa dos brancos, manifesta nas diatribes da missão de Bob e dos padres católicos, todos cristãos: “Por que é que brigam tanto os pajés-sacacas, uns com os outros?” (RIBEIRO, 2001, p. 277). A lógica patriarcal não admite a integração, ali o que deve ser de todos converte-se em valor de um só e o coletivo é experimentado como competitivo: com o secretário do senador, Juca aprendeu 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,

será o maior criatório de gado do Brasil” (RIBEIRO, 2001, p. 281, 3). Então, o “Campo dos Epexãs” será “incorporado” e “dos epexãs só vai guardar o nome: Fazenda Epexã” (RIBEIRO, 2001, p. 376). O “justo” é o repartido entre indivíduos que se tornam proprietários. O Estado, instituição que representa a coletividade, nesse sistema é a mão do indivíduo, do eu apropriador: “O governo financia tudo o que os grandes querem” (RIBEIRO, 2001, p. 282).

Juca não é mais um homem: é um conceito. Daí a perversão de sua virilidade. Ele é o capital, que vem, nas palavras de Nonato, em “primeiríssimo lugar”, enquanto Elias, funcionário do Estado, ocupa um “segundo lugar muito medíocre”, e a missão, a religião, ocupa apenas uma “posição de honra” (RIBEIRO, 2001, p. 175, 4). A inferioridade das instituições frente ao capital trai-se ainda pelos pronomes de tratamento: enquanto Juca é o “Senhor Oliveira”, o funcionário da Funai é apenas o “Seu” Elias. Com intenções de proprietário, o discurso de Juca é possessivo:

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 este mundão de terras virgens será o chão dos fazendões pai-d’égua dos paulistas e dos gringos, sócios do senador.

– E minhas – acrescenta Juca –, minhas! Ó sim, minhas mesmo (RIBEIRO, 2001, p. 281).

Vejamos como o mesmo possessivo assume conotação diversa na fala de um mairum:

Minha, mais ainda, aquela onça foi... *minha, como minha irmã Mbiá*, antes de menstruar, 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 de 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 (RIBEIRO, 2001, p. 287, grifo meu).

Aqui caçador e caça aparecem irmanados. A posse do Outro vem de sua imperativa e tonificante presença: se o Outro é *meu* é porque somos um. As terras serão de Juca, porque terão um dono; a onça é de jaguar, porque ele também é dela.

A relação de força entre as criaturas na cosmovisão matrística é de reciprocidade e uma repousa na energia da outra. Como a relação que se estabelece entre Isaías e Gertrudes: Isaías trabalha pela consciência de servir ao todo. É o homem Bob que sugere um salário (RIBEIRO, 2001, p. 292).

Novamente, a morte do Outro não significa sua anulação. Ao contrário, Juca, quando narra o conto da Saco-de-Caveira, veicula a imagem da morte a olhos patriarcais, a da morte

terrível associada à imagem feminina, em oposição à morte revivificadora de Anacã e dos mairuns: forma, cara e jeito de mulher, os ossos soltos, só anda no ar e sobre a água, aparece pedindo ossos aos homens. Juca fala ao colega Boca que ele já é uma caveira, que surgirá, quando ele morrer e apodrecer, mais lustrosa e bonita do que o corpo de agora; uma “caveira andando por aí, brancona, na escuridão da noite” (RIBEIRO, 2001, p. 52).

Essa morte feminina guarda, por outro lado, também traços da morte benfazeja, se comparada à imagem da “vida” pregada por Juca, pois, enquanto a Saco-de-Caveira tem os ossos soltos, fluidos, Juca tem uma perna dura, o que denuncia o enrijecimento do masculino que ele representa: em Juca, a fertilidade fálica converteu-se numa esterilidade afetiva e a energia vital tornou-se um obstáculo à vida. O apelido que os mairuns lhe conferiram traduz a inutilidade de sua virilidade: Panema significa improdutivo, estéril (RIBEIRO, 2001, p. 143). Por isso, ainda que consiga abrir caminho para a destruição civilizadora, ele morrerá antes de colher os resultados do “Brasil que vem vindo”. É que, em Juca e por ele, a agressividade benéfica do vigor masculino converteu-se em violência: “Deus tenha a seu Juca lá debaixo do amparo dele, mas aquilo era homem violento demais”, diz um de seus colaboradores no capítulo final (RIBEIRO, 2001, p. 372).

É evidente, aliás, nos valores de Juca, que a alteridade é um atributo do feminino. Seu pai foi o primeiro civilizador dos mairuns e uniu-se a uma índia da tribo. Num relatório aos superiores, Nonato reconhece a herança do pai em Juca:

É triste pensar que esta bela região foi, no passado, muito mais *possuída* do que hoje pelo Brasil e pela civilização. Agora as únicas presenças civilizadas em toda esta imensa zona são, em primeiríssimo lugar, o senhor Oliveira e os trabalhadores por ele contratados que tiram daqui anualmente e exportam uma produção avaliada em milhões (RIBEIRO, 2001, p. 175, grifo meu).

Da mãe, no entanto, Juca se felicita por não ter herdado a cultura “bugre”. Afinal, a mãe é apenas um “saco onde nasce a semente do homem” (RIBEIRO, 2001, p. 143).

Renegando sua herança mairum, Juca também será renegado pela tribo e expulso da aldeia pelo chefe Anacã. Por isso, ele só retorna com a morte do tuxaua, mas o quiasmo na fala de Teró mostra a diferença ente vida e ordem e morte e caos no simbolismo das duas personagens: “Anacã [...] está morto [morte]. Mas a palavra dele está viva [vida]. Você está falando [ordem], mas já está morto [caos]” (RIBEIRO, 2001, p. 48). A morte do velho tuxaua é benigna e anunciadora da nova vida – o que parecia uma vitória do caos afirma-se como a ordem suprema; ao contrário, a palavra de Juca, que se pretende instauradora da ordem, revela-se, ao final, agente da verdadeira morte e do insuspeitado caos.

7 O MUNDO ESPIRAL E A NARRATIVA CURVILÍNEA DA MÃE

Não fosse falarem as mulheres umas com as outras, já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta.

(José Saramago)

7.1 A voz multidirecional e a crise do enredo linear

Darcy Ribeiro é um antropólogo que escolheu a ficção como modelo para representar o mundo novo e o Outro americano que ele descobriu entre os indígenas brasileiros. Só isso já constituiria um indício de uma opção pelo discurso não linear como meio de expressão. Entretanto, mesmo no gênero ficcional, ele preferiu formas discursivas inovadoras, procurou utilizar recursos narrativos que, rompendo com a tradição ocidental, pudessem constituir caminhos para uma fala sobre o Outro. O racionalismo espiritualista, característico do Regime Diurno do imaginário e relacionado às formas patriarcais do pensamento, não podia dar representação ao Outro, que desaparece sob o *logos* reducionista. A antropologia já buscava se livrar dos embaraços do discurso racionalista, quando Darcy Ribeiro publicou o *Maíra*, cuja multiplicidade de vozes narrativas constitui uma alternativa ao discurso científico antropológico:

A “crise da autoridade etnográfica” era descrita como sintoma da crise geral da cultura ocidental (James Clifford). Outra polêmica levada à frente no final dos anos 80 sobre o *status* da antropologia ocidental, o discurso sobre o “Outro”, está ligada a isto. Neste contexto podemos citar a participação de Clifford Geertz no debate com o seu livro *Works and Lives – The Anthropologist as Author* (1988). Só uma década após o lançamento de *Maíra* vemos o etnotexto de Darcy sendo descoberto e formulado teoricamente por cientistas norte-americanos bem-sucedidos. E, no entanto, gostaria de argumentar que a narrativa de Darcy se diferencia de forma decisiva da narrativa autoritária de um Malinowski, de Evans-Pritchard, de Lévy-Strauss, citados por Clifford Geertz. Pois em todos estes casos, as várias vozes são transformadas numa só, e suas múltiplas significações reduzidas a uma única afirmação homogênea. Em con-

traste com o narrador na primeira pessoa do singular, que centraliza corpos e vozes, encontramos em Darcy o narrador “nós”, mesmo quando é um “eu” quem conduz a narrativa (SPIELMANN, 2001, p. 424).

Todo o romance 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).

Logo no capítulo inicial, “A morta”, notamos essa diversidade. A conversa entre o delegado Ramiro e seu auxiliar, Noronha, começa com dois discursos unívocos, cada qual proferido por uma das personagens, em que a interlocução é apontada no interior do texto, em frases isoladas por parênteses. Assim, cada fala, que parece constituir-se como voz absoluta e linear, revela-se, em verdade, pautada pelo discurso de um outro subjacente. Ramiro é o primeiro a falar: “Mandei chamar você, Noronha, porque sei que fala francês. (Não senhor, só inglês.) Ou isso, quero é ver se você descobre o que este gringo quer. Desconfio da história dele. (O gringo não terá matado a tal mulher?) Sei lá!” (RIBEIRO, 2001, p. 33). Quando o narrador passa a voz a Noronha, invertem-se as posições discursivas: então é Noronha o detentor da palavra, e a fala de Ramiro reduz-se a notações entre parênteses no interior dessa fala. O mesmo ocorre ainda no capítulo “Alma”, que tem três parágrafos: o primeiro e o último têm apenas duas ou três linhas e são narrados por voz heterodiegética; o segundo é um “monólogo” de Alma pontuado pelas respostas da irmã Petrina entre parênteses permeando o discurso.

O monólogo de Alma e a mudança de posições dos sujeitos discursivos na conversa dos delegados mostram como a fala de um sujeito absorve a de outro, mas trai também a qualidade de monologizante de toda alocução. Essa monologia é reduzida no capítulo inicial, quando, após os discursos isolados e isoladores de Ramiro e Noronha, as falas dos interlocutores de autonomizam e abrem um diálogo em discurso direto, aparentemente livres uma da outra, mas ainda se pautando mutuamente. Finalmente tudo se converte em um texto uniforme e linear, num relatório que descreve, em linguagem oficiosa e documental, os eventos do encontro do cadáver de Alma, para voltar, na última página, ao discurso direto e ao diálogo.

A mesma diversidade de focalizações parece reproduzir-se, ainda, na estrutura dos capítulos e na mudança de vozes de um a outro ou, às vezes, até no interior de um mesmo capítulo. Assim, 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 nar-

radores 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, reproduzindo, na macroestrutura discursiva o que já vimos ocorrer na microestrutura por meio da linguagem especular. 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; como a mundivisão de Xisto, da noite “embolada com o dia”, um querendo nascer de dentro do outro. Dessa forma, na sucessão dos capítulos “A morta”, “Anacã”, “Isaías”, “Juca”, “Ñandeíara”, “Alma”, por exemplo, o segundo capítulo desenvolve o tema da morte aos olhos do tuxaia mairum depois da morte de Alma ser friamente anunciada pelos delegados de polícia; 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.

As variações discursivas anunciam, assim, logo de início, as dificuldades de captar o Outro pela linguagem, mas também apontam para uma possível saída: a da multiplicidade de vozes e focalizações. Uma das formas de multiplicar essas vozes presentes no *Maíra* é a passagem corrente de uma voz a outra no interior de um mesmo texto. Com frequência o discurso na terceira pessoa passa para a primeira ou a narração na primeira pessoa do singular passa para o plural, sem mudança de capítulo ou qualquer outro anúncio explícito para a troca de voz. O capítulo “A goela” começa com o discurso heterodiegético: “Isaías tira a camisa, oferece o torso nu ao sol e ao vento”; em seguida inicia-se um diálogo entre ele e Alma. Duas páginas adiante, encontramos essa passagem do diálogo ao discurso autodiegético:

- Brinca não, Alma. Estou falando sério. Falo do que sinto.
- Tadinho dele, eu sei. Você nem foi parido, foi fundado. Você é a mairunidade.
- A coitada nem sabe que adivinha. A verdade é que *eu fui* fundado mesmo. Ela tem mais razão do que pensa. Nunca *tive* vida comum (RIBEIRO, 2001, p. 183, grifos meus).

O diálogo continua até terminar com o retorno da narração indireta em terceira pessoa: “Afinal, embicam a canoa numa praia porque Isaías quer aproveitar a última luz da tarde para vedar uma abertura que se insinua entre as tábuas” (RIBEIRO, 2001, p. 184).

Outras vezes, as diferentes vozes narrativas são separadas apenas por um trecho digressivo, como no capítulo “O bucho”, em que uma oração introduz a passagem da narração heterodiegética e da focalização externa para a autodiegética e de focalização interna, servindo de condutora, assim, para a exposição direta da vida interior de Isaías:

[Isaías] Deseja e espera que neste quarto novo da velha Missão, mesmo vazia, Deus esteja mais presente do que ao pé do catre, na cela do convento romano.
Tremen factus sum ego et timeo
Exsintabunt Domino ossa humiliata [...]
 Meu Pai, nada aqui me fala de ti. Só as árvores e os bichos como criaturas, porque criadas. *Eu também estou vazio, só* (RIBEIRO, 2001, p. 215-216, grifos meus).

Em outros momentos, as vozes se confundem até no mesmo parágrafo: “Bob escolhe cuidadosamente a coleção de anzóis, experimenta um a um na unha até encontrar os melhores. Lança e relança, então, atrás da lancha, os feixes de anzóis-de-colher. Nunca *atravessei* este estirão sem cobrar um pacu ou um tucunaré, ou os dois. Hoje também *quero* meus peixes” (RIBEIRO, 2001, p. 333-334, grifos meus).

Esses recursos vão se combinando para, durante a narração, a perspectiva ir-se movimentando pelas posições possíveis diante do episódio, de forma a tentar expor os diferentes pontos de vista dos diversos envolvidos, mas também para unificá-los, fundi-los numa visão que só pode ser totalizante se for distribuída. É o que ocorre, por exemplo, no capítulo “O goto”, em que um processo de focalização múltipla combinado com a mudança de vozes faz do encontro do casal com os xaepês um momento modelar para mostrar as tensões envolvidas num evento de choque cultural: o capítulo começa com uma focalização interna em Alma e Isaías, muda a voz heterodiegética para a narração do próprio Isaías, dessa vez através de uma gradação:

Quando vão pelo canal lateral, o mais maneiro do Estirão Pequeno, Isaías vê, na margem, uma fumaça esgarçada que sai de cima das árvores. Olha bem. Não há praia. Ali é um desses pontos onde a mata chega diretamente ao rio. Só pode ser xaepê, *pensa*. Este é o limite do território deles. *Melhor é não dizer nada a Alma, nada.*
Mas é preciso andar mais rápido. Nem pensar em encostar na margem [...]
 Ainda bem que *tenho* metade do dia pela frente. *Direi* a Alma que hoje não *podemos* parar para buscar comida (RIBEIRO, 2001, p. 197-198, grifos meus).

Da voz heterodiegética passa-se, pois, à autodiegética cumprindo-se etapas: uma forma de discurso direto desprovido de pontuação diferenciadora anuncia o pensamento de Isaías, que passa então a discurso indireto livre nos trechos seguintes, para finalmente assumir a forma da primeira pessoa. Adiante, a voz do narrador se volta para a paisagem e o grupo xaepê acampado. Segue uma digressão narrativa para descrever costumes xaepês e a focalização muda para a perspectiva dos xaepês observando a canoa singrando o Iparanã., aproveitando novamente os recursos do discurso indireto livre: “Já na orla da praiazinha, para onde vieram correndo por dentro do mato, os xaepês olham pedindo, pedindo que sim, que venham, que venham” (RIBEIRO, 2001, p. 201).

Processo semelhante é usado para narrar a cerimônia iniciática com a sucuridju, em que a focalização varia dos olhos dos caçadores aos da sucuri. O narrador começa focalizando a caça pela perspectiva dos mairuns, até o momento em que eles encontram a sucuri, que assume, então, o foco da narrativa: “Já no meio da tarde dão com a sucuridju deles, quase confundida com os troncos e a vegetação. [...] Vendo os três bichos homens-ubás que vêm subindo o igarapé a cobra apóia-se ao redor do tronco e levanta a cabeça sobre o corpo esguio, assuntando. [...] Ela olha desconfiada [...] e se perguntando que animaizinhos são esses” (RIBEIRO, 2001, p. 84). A caça ganha voz e podemos contemplar o herói caçador com um olhar menos magnânimo e venerador.

Alfredo Bosi (2001, p. 389) já comentou que “nos diálogos de Alma e Isaías não há certezas nem um eixo que parta da vontade para um projeto”. A diversidade de focalizações e vozes colabora muito para essa falta de direção nas falas dos protagonistas. O capítulo “A comida” narra um desses diálogos. Ele começa com uma linguagem telegráfica, documental: “A moça clara, esguia, enche a ficha do Hotel Continental: Alma Freitas, solteira, missionária, natural do Rio de Janeiro, procedente do Rio. [...] O homem magro e moreno se registra no mesmo hotel: Isaías Mairum, solteiro, seminarista, natural de Iparanã, Mato Grosso, procedente de Roma” (RIBEIRO, 2001, p. 127). Segue com um discurso em foco dramático, com indicação das personagens antes de cada fala: “Ela: – O senhor é protestante? Ele: – Não senhora, católico. Ela: – É padre, então? Ele: – Não senhora, seminarista”. A formalidade da linguagem diminuiu, mas ainda persiste no automatismo do diálogo e no laconismo das perguntas e respostas. No parágrafo seguinte, as falas perderão a indicação dos interlocutores e parecem fluir para uma intimidade maior, até, enfim, fundirem-se em discurso direto sem notação ou distinção de interlocutores: “Retomam a conversa. O senhor é quase sacerdote? Um eterno seminarista, apenas isto. E se pode saber por quê? Não. Eu também não sei, não senhora. Senhorita. Quero dizer, senhorita, que esse é assunto meu”. Depois o discurso volta para o foco dramático, com identificação do sujeito da fala, que agora recebe seu nome próprio:

“Alma: [...]. Isaías: [...]” (RIBEIRO, 2001, p. 127). O capítulo termina com a combinação consagrada de discurso direto e indireto. Mais uma vez as falas que começam isoladas e individuais fundem-se num discurso único que as lineariza, mas também as reúne num mesmo lugar.

O coletivo se anuncia também nas descidas dos deuses Maíra e Micura sobre as personagens humanas para contemplar o mundo criado pelos olhos da criatura. Ali, o coletivo se vê nos indivíduos. Os capítulos principiam por uma fala do deus informando sua vontade de penetrar uma criatura, que é então instada a falar, após o que a voz intradieética passa da personagem divina para a personagem humana, que discorre suas impressões num monólogo.

Finalmente, todas as vozes se confundem no último capítulo, “Indez”, em que, num único parágrafo, falam todas as personagens da trama. Candido comenta que, 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 pólos deste belo livro: a singularidade de cada personagem e o destino cruzado de todos, no vagalhão dos mundos que se cruzam (2001, p. 385).

A voz coletiva é também entrevista nas passagens em que um narrador aparentemente extradiegético, com focalização externa, repentinamente inclui-se no mundo mairum que está descrevendo através de um pronome “nós”, como nos capítulos “Ñandeiara”, “Jurupari” e “Javari”. No final deste último, esse narrador coletivo afirma que a compreensão verdadeira de uma cultura só pode existir para um sujeito. Por outro lado, alerta para o fato de que mesmo um sujeito pode enganar-se acreditando que se conhece por inteiro, uma vez que vive na superfície de suas máscaras, seus valores e seus costumes inconscientes: “Quem olhar de fora, como há de entender? *Só nós, os de dentro*, nos sabemos. Assim mesmo, mais ou menos. Mairum é gente disfarçada” (RIBEIRO, 2001, p. 70, grifo meu). Contrariando, portanto, a lógica científica que separa sujeito de objeto para a elaboração do conhecimento, aqui sujeito e objeto confundem-se pela forma reflexiva: “nós... nos sabemos”.

Nesses momentos, sente-se que pode ser o próprio Isaías a narrar a história, mas nenhum indicativo explícito permite a certeza da identidade desse narrador. É, antes, uma voz coletiva, a voz de todos, que sente como seu o mundo que descreve. Mesmo porque, no capítulo “Avá”, que segue a “Javari”, o narrador autodieético separa-se do objeto, como o Avá que se isolou de seu povo. Aliás, quando esse herói coletivo distancia-se, afirmando-se uma identidade, ela é masculina, como a lembrar que separar não é uma ação feminina. Como este

narrador que, subitamente, revela, por trás de um “nós”, um grupo masculino: “Aí os homens, que já estavam avisados, saltaram nas jacuís que elas [as mulheres] tinham largado no pátio e se apoderaram delas e do baíto, que passou a ser a casa dos homens. [...] Hoje *nós mandamos*, temos os melhores enfeites e nos pintamos mais que elas com urucum e jenipapo” (RIBEIRO, 2001, p. 210). Parece novamente o discurso a trair-se e mostrar que mesmo a coletividade expressa por um “nós” não deixa de ter um sujeito discursivo e, por isso, veicular uma visão isolada da realidade.

O conflito entre discursos aparece mais nitidamente marcado nos capítulos em que surge a personagem Juca, representante da moral patriarcal. Em “Regatão” e outros, a personagem e o narrador se separam nitidamente, marcando o espaço de confronto, a divisão Eu X Outro, até, como no capítulo citado, às vezes assumir a forma da narração dramática, com a indicação formal dos interlocutores antes das falas.

Já o desvelamento do sujeito narrativo ocorre também num capítulo especial localizado exatamente no centro do livro e intitulado “Egosum”, que, do latim, poderia ser traduzido como “sou eu”. Antonio Candido (2001, p. 384) 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.

Anunciando-se por meio do discurso em primeira pessoa, esse narrador fala de recordações, de uma memória de onde surge a história que o romance está narrando. Confessa que o Avá Isaías “era bororo e se chamava Tiago” e Anacã era caapor e um “companheiro muito querido”, faz referências à prisão, onde, sabemos, ele escreveu a segunda versão do *Maíra*, à Minas natal, para ao final reconhecer que a única sobrevivência do indivíduo se dá na memória do Outro: “Só persistimos, se tanto, na usura da memória alheia, à véspera do longo esquecimento” (RIBEIRO, 2001, p. 207).

Para Maria Luiza Ramos (2000, p. 152-153), trata-se, aí, de um “metanarrador”, “que disputa com o Narrador o espaço ficcional”. Posicionando-se “no centro da narrativa, essa primeira pessoa em que se desenrola o capítulo vive a ilusão do sujeito, o eu enganador do enunciado, que é o eu de Descartes”. O narrador, que ocupa a narrativa “desde o início, na rede de significantes”, só então aparece “conscientemente, como significado”, e “o capítulo assinala uma das ‘fendas’ que se abrem entre o fluxo do discurso e ‘a máscara’ sob a qual o

sujeito tenta ocultar-se”. 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”.

Oposto ao metanarrador, que desmascara a impossibilidade da narrativa neutra e absoluta, está a narração de Nonato, a maior expressão do eu cartesiano dentre os vários discursos do romance, que procura, a todo custo, estabelecer uma direção linear para os fatos narrados de maneira aparentemente casual e caótica nos demais capítulos do romance. O capítulo “Nonato”, onde a personagem surge, é uma página reproduzindo um ofício que designa o major Nonato dos Anjos, da Polícia Federal, para investigar a morte da mulher encontrada por Becker. A linguagem é formal e documental, artífice e burocrática. O capítulo introduz no romance, portanto, uma tentativa de ordenar os fatos sob um discurso autoritário e linear. Essa tentativa manifesta-se, nos capítulos seguintes em que o narrador é Nonato, pela atividade do investigador que procura conferir uma ordem lógica à caoticidade dos fatos. Seu modo de narrar é o científico, procurando manter a distância do objeto e evitar intimidade com as testemunhas. Seu papel é o de questionar, recolher e sintetizar numa explicação razoável. No capítulo “Inquérito”, ele busca “resumir” os “fatos estabelecidos” e sugere a exumação do cadáver e “exame do corpo-de-delito” para descobrir a “*causa mortis*”. Pela fala de Nonato, as personagens perdem, pois, sua pessoalidade para se reduzirem a dados, é nela que mais se denuncia a reificação do Outro pelo discurso.

A filiação do discurso de Nonato à moral patriarcal é entrevista no capítulo “Encontro”, em que o investigador narra o almoço que o apresenta ao colonizador Juca. Nonato elogia-o, chama-o “negociante [...] dotado de evidente *senso de objetividade* e notável *capacidade de ação*” (RIBEIRO, 2001, p. 175), onde se nota a valorização dos atributos viris no desempenho de Juca, em oposição a sua descrição de Isaías, “um tipinho raquítico, caquético” (RIBEIRO, 2001, p. 176).

Em “Exumação”, o narrador se torna então ontensivamente animoso e escancara o conflito do sujeito discursivo com a presença do Outro. Na visita à aldeia mairum, ele não controla sua aversão pelo indígena e pela cultura estranha. Chama os índios “pidões” e os responsabiliza por uma falha moral no caráter brasileiro; incomoda-se com sua nudez e seus hábitos “indecentes”; de bom, só as virtudes que se observam em cavalos: têm “bons dentes, [...] boa pele, [...] são altos e espadaúdos” (RIBEIRO, 2001, p. 221-223). Também em “Incúria” seguem as adjetivações que contrastam com a complexidade das vidas anteriormente narradas:

A moça se chamava Alma das Neves Freire. Entrou na região em companhia do tal Isaías, pelo avião do Correio Aéreo Nacional, no dia 1º de maio de 1972, pousando no campo de Naruai. Chegou à Missão no dia 19 do mês, aqui ficando três dias apenas. Não era apenas missionária, nem tinha vínculo com a

Missão, com esta ou com qualquer outra. Era por assim dizer (digo eu, não os padres) uma *aventureira* em busca de novas experiências. Seria religiosa, dizem eles, mas principalmente *confusa*. Quisera abraçar a carreira religiosa do mesmo modo que, antes, fizera psicanálise como remédio e saída para uma *existência desregrada* (o comentário é meu). No dizer dos padres, era uma *po-bre* moça, como tantas hoje em dia, *confusa e carente* de caridade e compreensão (RIBEIRO, 2001, p. 308, grifos meus).

Aqui desnudam-se os principais disfarces do discurso racionalista e pretensamente científico, através de marcas que o sujeito discursivo espalha no texto. Denuncia-se, por exemplo, mais uma vez, o desprezo de Nonato pelo “tal” Isaías, o mairum, em comparação com o tratamento que dá a Alma, que tantas vezes ele fez questão de separar dos indígenas por se tratar de uma “mulher branca” (RIBEIRO, 2001, p. 222). Por outro lado, iniciando-se com dados factuais, o excerto termina por adjetivações que assumem a aura da objetividade por habitarem, todos, o mesmo lugar, fatos e juízos. Confere mais confiabilidade ao discurso as notações das fontes dos comentários – “digo eu”, “dizem eles”. Assemelha-se, a fala de Nonato, ao discurso jornalista, que acredita ser objetivo por *escolher* alguns testemunhos e reuni-los num texto linear pontuado por verbos *dicendi*. Introduzido, porém, no fluxo da narrativa de tantos narradores e focalizações, o leitor percebe os limites da palavra, redutora da realidade, que lhe parecerá então chegar apenas na pluralidade das vozes. Pelo texto de Nonato, nota-se como a palavra enfeixa e engaiola a vida: como às galinhas de seu Elias, o relato de Nonato também quer engaiolar o Outro num rótulo. Nonato explica; é o narrador racionalista, classificando e aprisionando tudo, canalizando os fatos para uma direção. Ele organiza o que, na narrativa até o momento, apareceu como se fosse por manifestação “espontânea” diante dos olhos do leitor. Por isso, o investigador é a própria consciência de um leitor ávido pela elucidação do enredo caótico e do mistério das coisas narradas: “A moça é que constitui o nó do caso”, revela (RIBEIRO, 2001, p. 309, 1), e lembramos que é “A morta” que abre as vias para a narração intrigante do *Maíra*. Entretanto, a de Nonato é uma voz infensa, pois surge apenas quando tudo já está dito de muitos modos. Com ela denuncia-se, pois, a falsidade de toda narrativa concêntrica.

Pela investigação frustrada de Nonato, *Maíra* se agrupa ao lado daquela narrativa policial moderna, cujo enredo insolúvel destrói a ilusão da possibilidade de explicações racionalistas para os fatos. Defende uma pesquisadora do gênero:

A melhor ficção policial contemporânea recorre [...] à convenção do gênero com uma dupla finalidade. De um lado aproveita o que, já na narrativa de enigma do século 19, apontava para a verdade como construção realizada a partir de uma combinatória de dados. De outro, corrói a confiança nas estruturas sequenciais que, identificadas com a própria linha do raciocínio, com a forma

da própria razão, acabavam por ordenar a busca da verdade num discurso fechado, que eliminava as probabilidades e abolia o acaso.

Assim, através da investigação policial, o que se questiona é a possibilidade do conhecimento objetivo do real, a existência mesma de uma realidade fora da linguagem, deixando-se aflorar o ceticismo difuso na cultura da modernidade tardia: o grande crime a que esta literatura se refere é o ‘assassinato’ da realidade – daí que o outro, o crime em torno do qual gira o enredo, torna-se apenas um jogo (FIGUEIREDO, 2003, p. 15).

Por suas estratégias discursivas, Darcy Ribeiro revela que a narrativa é o lugar do Outro, verdade tão clara para os mairuns, quando, ao ouvirem os relatos de Isaías sobre os mundos que conheceu, “viajam com gosto em suas palavras, terra afora, pelo grande mundo dos outros” (RIBEIRO, 2001, p. 249); quando, em vez da palavra masculina, as mulheres buscam apreender o Outro pelo toque dos corpos (RIBEIRO, 2001, p. 248 ss.); quando se demoram nas narrativas orais, sem pressa para chegar ao final conclusivo, pois “história serve para contar, para não esquecer, para *não acabar*. Eu mesmo ainda tenho muitas que contar, para não esquecer, para não acabar. Coisa bonita se faz sem pressa, devagar” (RIBEIRO, 2001, p. 245, grifo meu). Contar-se não é, pois, isolar-se, mas inserir-se no fluxo do eterno, do coletivo.

Nonato tenta desvendar o labirinto, onde “o ser é ao mesmo tempo sujeito e objeto conglomerados em *estar perdido*” (BACHELARD, 2003, p. 162-163, grifo do autor). Para se caminhar em labirintos, como são os fatos e os discursos, é necessária a arte da “lentidão”, a “paciência e calma empregada pelo explorador de cavernas para se insinuar em frestas muito estreitas”. O labirinto, uma das principais imagens do caos e dos devaneios da intimidade, “é um fenômeno psíquico da viscosidade. É a consciência de uma massa dolorosa que se estica suspirando”, por isso “todo movimento subterrâneo é curvo e difícil” (RIBEIRO, 2001, p. 166). Para mover-se nos caminhos ínvios de um labirinto, é preciso um fio, essa é a ânsia de Nonato: “O fio de Ariadne é o fio do discurso.” É um “sonho narrado”, um “fio de volta”. O fio desenrolado dá ao viajante uma confiança na recuperação do passado: “Minas, aquela, há ainda ó Carlos e haverá, enquanto eu houver. É um território da memória que vou recuperar, se o tempo der”, protesta o metarranador de “Egosum” (RIBEIRO, 2001, p. 207). Também o protagonista do *Maíra* tenta resgatar uma memória mairum, cuja inacessibilidade aponta para um futuro desesperado, pois “o sonho labiríntico acumula [...] a angústia de um passado de sofrimento e a ansiedade de um porvir de infortúnios”. Nele, “volta-se às vezes ao mesmo ponto, mas jamais se volta para trás” (BACHELARD, 2003, p. 164). Drummond estava certo: Minas não existe mais.

Por isso, ainda que, como toda narrativa, o enredo de *Maíra* constitua um avanço, um ir para a frente, a geografia do espaço narrado no romance é uma geografia do retorno, o mapa de uma volta.

7.2 O espaço curvo e a geografia do retorno

O enredo de Maíra é o dos regressos: de Isaías à selva mairum, de Alma ao primitivismo matrístico, dos deuses ao universo humano, da criação ao princípio caótico, do metanarrador à memória ficcionalizada. A emoção mais presente no tom do romance é a saudade de um mundo perdido, e os deslocamentos em espiral são peculiares aos devaneios labirínticos. “O labirinto é um sofrimento primário, um sofrimento de infância”, diz Bachelard (2003, p. 167). “Essas imagens das infelicidades da infância, nós as evocamos depois com tanta saudade que elas se tornam ambivalentes”.

É com este sentimento nostálgico, de um lugar que não será mais aquele abandonado na infância, que Isaías percorre o mundo mairum. É também o seu lamento e o que colabora para a ambigüidade das emoções da personagem: “Somos os que sorriem, com os dentes brancos, grandes e bons para rir, dos mairuns de verdade. Não os meus, coitado de mim” (RIBEIRO, 2001, p. 72). Ao mesmo tempo que se afirma mairum, Isaías recusa sua ascendência, pois não consegue adaptar-se a esse mundo esquecido. Traído pelo pensamento racionalista do civilizador, no lugar da aldeia real ele vê um conceito, onde seu espírito binário agora consegue geometrizar a aldeia:

Eu a vejo e revejo em cada detalhe, *vejo até em ângulos que não se pode ver*, como a arrumação antiqüíssima das bandas 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 minha família Jaguar, entre muitas outras. A outra banda é noturna, crepuscular, lunar, aquática, azulona. [...] *Uma banda diz da outra que ela é fêmea, ruim e feia*. Não se decidiu ainda de quem são esses defeitos (RIBEIRO, 2001, p. 73, grifos meus).

O que Isaías descreve é a oposição entre o espaço sagrado e o profano, este definido sempre como o do Outro, isto é, feminino e mal. Entretanto, ele percebe a artificialidade dessa divisão e a relatividade do “bem” e dos “defeitos” – não podemos esquecer que é uma personagem dos limiares. Sua ambigüidade está justamente em transitar entre duas cosmovisões: a mairuna e a branca. Isaías partiu sobre a água; retorna pelo ar, o elemento masculino e racionalista: “Volto homem, volto só”, “duas mãos inábeis”, a “cabeça cheia de ladainhas” e um coração aflito que sai pela boca” (RIBEIRO, 2001, p. 76), um produto da civilização patriar-

cal: um depósito de pensamentos inúteis e emoções represadas. “De cima, de fora e de longe” (RIBEIRO, 2001, p. 73), o olho de Isaías transforma a terra natal numa paisagem civilizada pela cristianização, amalgamando os dois locais milenarmente opostos da selva e da civilização por meio de metáforas cristãs e eclesiais:

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 fêridas. 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 manhã. Estas são as duas missas cantadas da flores virgem: a da manhã e a da tarde (RIBEIRO, 2001, p. 73).

Por outro lado, a descrição confere à selva um *status* de monumentalidade e sacralidade que a civilização lhe tinha retirado, pois *Maíra* valoriza a natureza feminina em oposição à cultura masculina: a selva é agora o espaço sagrado, o “topos” do herói, nesse caso o povo mairum. Toda a positividade antes atribuída ao masculino e civilizado passa ao indígena e à Terra-Mãe. Também na aldeia, o espaço masculino é o artificial, o que geometrizava e divide os seres e as coisas: da casa dos jaguares não se pode ver a dos carcarás, seus opositores, pois entre as duas está o baíto (RIBEIRO, 2001, p. 109), que, apesar de “centro do mundo”, impede a visão do Outro, pois é um centro artificial, isto é, cultural, criado pelos homens para exercício de seu poder. No espaço social “natural” quem governa é a mulher e o marido vive como agregado, com direito à comida e à morada em troca do trabalho. A casa, espaço da convivência espontânea, é antropologicamente o lugar feminino por excelência, o domicílio da mãe:

A velha Moitá, lá do canto dela, me olha misteriosa como sempre. Ela é a verdadeira chefe desta casa. Os homens aqui não mandam nada. Pode ser que mandem no baíto lá deles. Mas dentro de casa, aqui, quem manda, quem decide, quem põe e dispõe são as mulheres. [...] Marido aqui não manda nada mesmo. É um mundo de mulheres (RIBEIRO, 2001, p. 325).

Igualmente, o mundo se divide em um bom e um mau, hierarquia que, contudo, não corresponde à do imaginário tradicional no patriarcado: agora, no crepúsculo, na parte ocidental do mundo (na América?), estão os valores desejados, enquanto no lado solar, do nascente, encontra-se o mal:

Aqueles fundos do poente são para nós o lado dos selvagens verdadeiros que conhecemos, os xaepês. Mais adiante, nas terras ignotas, daquele mesmo lado, estarão os selvagens míticos que já se confundem com fantasmas.

Do lado oposto, no nascente, está o mundo devassado de onde nos vêm a invasão, a doença, a brancura. É o lado onde estou agora, é o lado de onde vou indo para lá, voltando (RIBEIRO, 2001, p. 73).

O poente, lugar do ocaso e da noturnidade, é também o lugar dos “selvagens verdadeiros” para onde Isaías caminha, “voltando”. É um regresso ao espaço da liberdade, da saúde e da alegria mairum que ele um dia deixou, em oposição a este, do leste, da alvorada, cuja brancura agora é associada à pele do invasor. O Avá volta, portanto, “para ver o dia morrer” (RIBEIRO, 2001, p. 75).

A leste da região mato-grossense do Iparanã, está Brasília, a capital da exploração branca, a “cidade nova”, cuja “gente moderna parece romana”, mas “enormíssima e deserta”, a “civilização brotando no descampado”, cujo “clima tropical não é propício a obras duradouras”; é a Roma em território brasileiro, a “nova cidade eterna”, onde os mairuns situam “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 (RIBEIRO, 2001, p. 131).

Dessa forma, o centro do espaço sagrado civilizador é transformado pela cultura mairum no profano, no espaço de fora, terra dos demônios, invertendo o olhar da cultura tradicional, que localiza na terra selvagem o seu inferno. Em *Maíra*, o paraíso está no interior da floresta: “Para nós, tudo de bom deve existir lá para a foz do Iparanã, [...] nosso paraíso perdido: o reino prometido dos desesperados sem remédio. Vamos voltar, dona Alma, é tarde. Muito temos de andar” (RIBEIRO, 2001, p. 131). O enredo está, pois, contando o mito do paraíso perdido às avessas: Alma e Isaías voltam à selva e à solidão do homem e da mulher primevos.

Todo retorno a um paraíso é uma volta à mãe, à casa da mãe, a casa natal, “casa de intimidade absoluta”, onde se adquire “o sentido da intimidade”. Distante e perdida, ela “é uma casa de sonhos, a nossa casa onírica” (BACHELARD, 2003, p. 75). Faz parte do percurso de retorno uma recuperação do isolamento que o mundo nos roubou: “Nosso devaneio deseja sua casa de retiro e a deseja pobre e tranqüila, isolada no pequeno vale. Esse devaneio habitante adota tudo o que o real lhe oferece, mas logo adapta a pequena morada real a um sonho arcaico” (BACHELARD, 2003, p. 78). Por isso a floresta, bem como as ocas dos mairuns, para

Alma e Isaías, pareçam tão acolhedores. Aqui elas aparecem congregando as qualidades da floresta com a concavidade do ventre: “As casas são enormes cestos trançados com troncos ainda verdes, flexíveis, cobertos de sapé” (RIBEIRO, 2001, p. 71). Sua arquitetura não precisa de mais do que esse berço vegetal invertido para o conforto das personagens do romance, pois “o *pobre abrigo* mostra-se então claramente como o *primeiro abrigo*, como o abrigo que cumpre imediatamente sua função de abrigar”, enquanto “a casa das grandes cidades” guarda apenas “símbolos sociais” (BACHELARD, 2003, p. 80, grifos do autor).

Por isso, nesse lugar da intimidade se vive sobretudo só (BACHELARD, 2003, p. 81), como se vivia no útero da mãe, talvez o único lugar em que, solitários, não sofremos a solidão: “Todos os lugares de repouso são maternais” (BACHELARD, 2003, p. 95); por isso também o espaço privilegiado no *Maíra* não é o exterior, mas o interior às personagens: “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” (RIBEIRO, 2001, p. 73).

Esses espaços fechados, expressivos do ventre materno e relacionados à morte para renascer, são peculiares aos ritos iniciáticos. A caverna, o fosso, a mata cerrada são amiúde lugares privilegiados nesses rituais. É que, como nota Bachelard, “toda iniciação é uma prova de solidão”, por isso o caminho dos iniciados deve ser um labirinto: “Não há maior solidão do que a solidão do sonho labiríntico” (BACHELARD, 2003, p. 172). Por outro lado, as imagens da caminhada no labirinto relacionam-se às torturas íntimas: “Ao que parece, é o movimento difícil que cria a prisão estreita, que prolonga a tortura. Nesse devaneio de labirinto ativo, encontra-se a sinonímia da torção e da tortura” (RIBEIRO, 2001, p. 183). Daí novamente as figuras circulares, tão presentes no enredo de *Maíra*, especialmente nas falas de Isaías, como esta, em que a aldeia mairum descansa no bojo materno do rio: “Qualquer dia verei este sol, meu velho Sol-Maíra, incandescendo, como uma lâmina de metal, brilhantíssima, as águas do Iparanã. Verei a meia-roda preguiçosa, longuíssima que ele desenha ao redor da aldeia, dos roçados novos e velhos e das imensas matas da Lagoa Negra” (RIBEIRO, 2001, p. 72). Bachelard (2003, p. 114-115) afirma: “Quem desenha um círculo atribuindo-lhe valores de símbolo, sonha mais ou menos vagamente com um *ventre*” (grifo do autor). Por isso, imaginando do alto a circularidade do rio e da aldeia, Isaías já se sente num ventre: “Fonte minha, raiz minha, me espera, lá vou! Vou voltando com pressa no *bojo* deste avião que corta o ar por cima do mar oceano” (RIBEIRO, 2001, p. 75, grifo meu).

Aqui, a aldeia é também descrita como “raiz”, o que não surpreende, uma vez que é mesmo às raízes que Isaías retorna. Nesse sentido, a raiz aparece em outro momento, nova-

mente associada à natureza mairum de Isaías e dessa vez veiculando mais visivelmente as imagens da intimidade e da introversão:

As coisas todas que aprendi formam uma espécie de roupa do meu espírito. É uma camada superficial, solta, frouxa. No fundo, como um caroço, está meu sentimento do mundo de mairum. Esta é a minha raiz mais funda. É a semente. É aquilo que, fazendo de mim um homem, me faz, ao mesmo tempo, membro de minha tribo, gente Mairum. Este sentimento é a minha essência, meu ser (RIBEIRO, 2001, p. 183).

Entretanto, antes dessas duas ocorrências, o motivo da raiz já aparecia numa imagem mais insólita: “A maior delas [das casas], o baíto, foi por muitos anos o ponto de referência de padre Vecchio, que não descansou até construir uma capela ainda maior. Mas a cruz nunca pôde competir em grandeza com o adorno do baíto: dois troncos secos de árvores inteiras com as raízes para fora, atados nas pontas da cumeeira” (RIBEIRO, 2001, p. 71). A cruz é uma estilização da Árvore da Vida, e se ergue no alto do Calvário como esta no centro do Paraíso e Jesus e a Virgem são projeções especulares de Adão e Eva que recuperam, por sua santidade, o que o primeiro casal perdeu (BARROS, 2004, p. 151). Substituir novamente a cruz pela árvore como símbolo religioso é recusar o cristianismo pelo paganismo e a esquematização conceitual pela concretude natural, trocar as traves de madeira por “árvores inteiras”. Por outro lado, as copas dessas árvores são as raízes à mostra, um símbolo ctônico e não urânico.

Bachelard (2003, p. 242) associa a raiz ao arquétipo da serpente e aos símbolos do labirinto e da espiral, todos relacionados aos devaneios da intimidade: “A verdadeira comedora de terra, a serpente mais terrestre de todas, é a raiz”. Por isso, essa árvore colmada de raízes é outra imagem da noturnidade: “A raiz é a árvore misteriosa, é a árvore subterrânea, a árvore invertida” (BACHELARD, 2003, p. 225). A raiz é, então “o morto vivo”, que faz sentir “intimamente” a vida subterrânea, pela qual “a alma sonhante sabe que essa vida é um longo sono, uma morte enlanguescida, lenta” (BACHELARD, 2003, p. 223). A raiz é, portanto, símbolo dos mistérios que envolvem vida e morte, como já vimos ser um dos temas de *Maíra*, e, por suas ligações com o mundo subterrâneo, concede à floresta uma virtude sepulcral:

O sonho das profundezas que acompanha a imagem da raiz prolonga sua misteriosa estada até as regiões infernais. [...] Assim, uma espécie de síntese ativa da vida e da morte aparece muitas vezes na imaginação da raiz. A raiz não é enterrada passivamente, ela é o seu próprio coveiro, ela se enterra, não cessa de se enterrar. A floresta é o mais romântico dos cemitérios (BACHELARD, 2003, p. 239).

Além disso, como “raiz animalizada”, a serpente é, “na ordem das imagens, o traço de união entre o reino vegetal e o reino animal” (BACHELARD, 2003, p. 202). Ambas, serpente e raiz, constituem, portanto, figuras de fronteiras. Como a serpente, a espiral e o labirinto, ela une pontas e torna-se símbolo da eternidade e do tempo cíclico. É que retornar é desfazer o tempo e, quando voltamos aos lugares, o tempo já não avança: na casa da infância nunca envelhecemos; por isso, voltar é querer ser eterno.

7.3 O tempo urobórico de “Maíra”

Na “boca da mata”, Isaías diz a Alma:

Eu saí daqui há tempos, mas conheço cada curva desse Iparanã dos meus maiores. Tenho todo ele impresso como um mapa, dentro de mim. Este rancho pobre é o mesmo que eu via lá de Roma, pensando no regresso. A única novidade é o avião. Antes íamos a cavalo viajando semanas, daqui até Goiás Velho. Eu sabia que o tempo aqui estava parado, como que esperando por mim (RIBEIRO, 2001, p. 158).

Ao rever o lugar da infância, o mundo da mãe, temos uma sensação de eternidade. Pelos signos da profundidade, “descemos a um passado”, nota Bachelard. E, como “descer, devaneando, num mundo em profundidade, em uma casa que assinala a cada passo a sua profundidade, é também descer em nós mesmos” (BACHELARD, 2003, p. 96), para a personagem ensimesmada, vítima da espiral das imagens da intimidade e da mãe, o tempo nunca é uma reta, mas sempre uma circularidade.

Por isso, para Neumann e outros junguianos, como Campbell, Bachelard e Durand, serão símbolos preferenciais do estágio urobórico da Grande Mãe, cíclico e holístico, as imagens do círculo: “O pensamento simbólico retratado nessas imagens do redondo busca captar conteúdos que mesmo a nossa consciência atual só consegue entender como paradoxos”. O redondo é o que contém, o que circula e engloba, como o útero materno primordial, que conjuga em íntima união o suposto antagonismo entre masculino e feminino, através da assexualidade embrionária e da reunião perfeita entre mãe e filho na vida intra-uterina, em que o ego flutua “no lago dos não-nascidos” (NEUMANN, 2003, p. 29-31). O princípio masculino ainda não se separou, tudo é androginia e feminilidade: “O domínio da uroboros maternal caracteriza-se pelo fato de que os elementos ‘masculinos’, mais tarde atribuídos ao pai, ainda são parte integrante da natureza urobórica da Grande Mãe” (NEUMANN, 2003, p. 82). Inconsciência, indiferenciação, instintividade são as qualidades, traduzíveis umas nas outras, desse estado

que precede até a dor da consciência da morte e da separação. A vida é um “agora e sempre” eterno, pois “o sol, a lua e as estrelas, símbolos do tempo e, portanto, da transitoriedade, ainda não foram criados; e o dia e a noite, o ontem e o amanhã, o vir-a-ser e o perecer, o fluxo da vida e o nascimento e a morte, ainda não entraram no mundo”. É um estágio “pré-histórico do ser”, sem tempo e, portanto, sem história; sem espaço, porque sem ordem, e, portanto, somente o sentimento da infinitude (NEUMANN, 2003, p. 30).

Personagens como Isaías carregam consigo o tempo absoluto, por estarem sempre mergulhadas na memória, enquanto parecem percorrer um outro relativo, vetorizado: “Para mim”, diz Isaías, “minha aldeia mairum nos anos tantos desse meu desterro, só existiu dentro de mim, na lembrança. Era um oco no tempo, lá atrás, no passado, que eu reavivava diariamente, recordando em cada detalhe para que não apagasse, nem morresse em mim” (RIBEIRO, 2001, p. 75). Por isso, na viagem de Isaías,

a mudança da personagem, de um espaço a outro, parece ser linear, pois há um objetivo a ser cumprido: voltar às origens e ser o tuxauará da tribo mairum. No entanto, essa linearidade (que dá a idéia de seqüência na história), se, de um lado, é conservada, de outro, é rompida de várias formas. Na medida em que o personagem se move, vai narrando as histórias, tanto de maneira justaposta ao seu deslocamento quanto durante o trajeto de Roma até a aldeia mairum. No plano narrativo justaposto, Isaías conta histórias do passado: os ritos (de Roma até o Rio de Janeiro) e os mitos (de Brasília até a aldeia mairum). Durante a viagem, na seqüência da história, a personagem volta às origens e ao mesmo tempo não se desvincula do presente. Além disso, como Isaías viaja com Alma, nesse segundo deslocamento, vão construindo uma história de busca, diferente daquela realizada por Nonato. A viagem do protagonista, em direção ao passado, ligada ao presente e voltada para o futuro, cria uma teia intrincada de tempos e espaços diversos (COELHO, 2001, p. 417).

Junto à contemplação, vem a lembrança, mas também a expectativa. A descrição no tempo presente subitamente passa para o verbo futuro, que ao mesmo tempo anuncia o tempo de ver que virá, mas também o que a memória já antecipa:

A aldeia vai ao rio por uma estrada tortuosa que parece demorar-se em curvas no meio da macega, com medo de perder-se no areal das dunas. Lá na praia, enfileiradas umas ao lado das outras, estarão as muitas canoas-ubás, feitas de casca de jatobá. Cada uma terá dentro seus remos de pá redonda, entalhada, e seus longos braços de muleta. Algumas terão, também, a jacumã e a zinga, além de cofos e outras tralhas de pesca (RIBEIRO, 2001, p. 72).

Como o próprio Isaías percebe: “Aqui estou, afinal, em Santa Cruz, esperando para ir adiante, voltando atrás” (RIBEIRO, 2001, p. 107). O momento da narração envolve passado e futuro no caos temporal do presente eterno e da simultaneidade.

Por outro lado, as referências temporais indefinidas e imprecisas do romance sugerem ações estacionárias, pouco demarcadas cronologicamente. Não se conta o tempo depois que Alma e Isaías estão entre os mairuns: “Correm os dias livres, sem se enroscar em semanas, e as semanas soltas, sem somar meses” (RIBEIRO, 2001, p. 339). Como o espaço, o tempo também se organiza “pela idéia do círculo, símbolo solar dos mairuns” (COELHO, 2001, p. 419), e o enredo se apresenta como uma justaposição de ciclos de histórias:

O primeiro círculo constrói-se com o capítulo “A morta” e se fecha com “Indez”. O segundo forma-se a partir do capítulo “Anacã” e se fecha em “Tuxauareté”. O primeiro círculo refere-se às histórias dos civilizados e o segundo àquelas dos mairuns. Como o autor implícito tem o intuito de manter a ameaça de morte dos mairuns e, ao mesmo tempo, afastá-la, na organização do espaço textual, faz o mundo indígena ressurgir em cada parte do romance. Assim, em “Antífona”, primeira parte de *Maíra*, os rituais de reintegração à vida e de integração à morte iniciam e terminam respectivamente em “Ñandeiara” e “Mannon”. Os mitos em “Homilia” começam em “Mairahú” e terminam em “Maíra e Micura”. Também a travessia, encaixada em “Homilia”, começa em “A comida” e termina em “O vômito” (COELHO, 2001, p. 420).

Seguem ainda o ciclo das encarnações de Maíra e Micura e o ciclo do Corpus, última parte do romance, em que, da “Mosaingar”, Alma é transformada na “Nossa Senhora Grávida de Deus”. Como essas histórias se entrecruzam, “as prolepses e as analepses remetem ao futuro e ao passado, mantendo, paradoxalmente, em *Maíra*, a idéia de presente” (COELHO, 2001, p. 421).

O presente eterno é o tempo dos deuses, o tempo mítico e ritualístico: “Antigamente é o tempo do Sem-Nome”, (RIBEIRO, 2001, p. 191, 1), diz o narrador dos mitos mairuns, conferindo ao advérbio indicador do passado um verbo no presente. “Através da narração dos ritos em *Maíra*, torna-se evidente como os mairuns guardam a memória do deus Maíra, reafirmando o tempo e o espaço da origem”, observa Haydée Ribeiro Coelho (2001, p. 417). “Na medida em que isso ocorre, fica claro que têm uma concepção cíclica da História e do Tempo”. Alma reconhece o tempo estacionário entre os mairuns quando diz: “Há pouco tempo, aqui, quer dizer: há séculos” (RIBEIRO, 2001, p. 328).

Num dos últimos capítulos do romance, a onipresença do tempo mítico parece chegar à missão e mergulhá-la num aborrecido presente eterno. A cena é descrita como uma cerimônia religiosa, com suas simetrias e ritmações, e, a cada ação narrada no tempo presente, o narrador acrescenta um “como todas as tardes”, que torna a ação iterativa. Sete vezes a expressão é registrada no capítulo, que se encerra pela consciência dos velhos padres diante da fatalidade de um eterno retorno:

Padre Aquino: – Fechamos o círculo outra vez, como todas as tardes. [...] Está é na hora de morrer, meu padre. [...] Hoje, como todas as tardes, só nos repetimos.

Padre Vecchio: – Não poderíamos pensar em alternativas? Houve alguma alternativa ao que fizemos que teria sido melhor? Haverá alguma alternativa para os que começam agora? [...] Que conselhos nós, daqui do fim, podíamos dar a eles que estão lá no começo? Recomeço (RIBEIRO, 2001, p. 365).

Esse tempo ritualístico, ou tempo litúrgico, das cerimônias religiosas, apresenta-se linear na expressão ritual, mas, no conteúdo do que comemora remete ao tempo próprio dos mitos, existindo “numa espécie de presente intemporal” (POMIAN apud NUNES, 1995, p. 21). Pela ritualização dos atos cotidianos, o tempo da rotina diária alia-se ao tempo do mito, ambos caracterizados pela repetição. Assim, na festa de Jurupari,

através da noite, do dia e da noite que vem, comemos, falamos e rimos; comemos, bebemos, andamos, cagamos; comemos, bebemos, arrotamos, cuspiamos, vomitamos, falamos e rimos; comemos, namoramos, dançamos, fodemos, dormimos; bebemos e vomitamos; comemos, cagamos, mijamos, peidamos, falamos e ouvimos; comemos, andamos, namoramos, cantamos, dançamos, fodemos, dormimos; coemos, bebemos, cagamos, mijamos, choramos e rimos (RIBEIRO, 2001, p. 105).

Na repetição aleatória de atos que, aliás, gravitam em torno das três esferas do imaginário mítico de Durand – a nutrição, o sexo e o pensamento –, a celebração religiosa revela ao mesmo tempo sua natureza iterativa e sua aliança com as ações humanas triviais. É o tempo litúrgico que enobrece, pois, a história marginal, aquela desprovida dos fatos monumentais sobre os quais se pauta a história oficial. Esse é o tempo dos mairuns, que, segundo Alfredo Bosi, é o maior bem da cultura indígena:

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: o civilizado 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 com os mortos (BOSI, 2001, p. 388).

O tempo litúrgico e o mítico dialogam, alimentando-se mutuamente. No ritual de iniciação com a sucunidju, que recria uma imagem da uroboros matrística, os eventos da dominação da sucuri e da caça ao jaguar ensejam, no final, os novos mitos da tribo, novas histórias e na verdade sempre a mesma: “De tarde todos saem alegres atrás de Jaguar e Maxĩ, que tomam o

rumo da praia. Maxĩ começa a contar ali naquela hora uma história que continua contando todo dia e que nunca acabará de contar nos dias de sua vida inteira” (RIBEIRO, 2001, p. 89). É a história da luta de Jaguar com a onça:

Só não pode contar sentado, quieto. [...] Contando, Maxĩ fala, grita, salta, dança, esturra, 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).

Assim, os fatos triviais e o dia-a-dia mairum alcançam a eternidade ao se codificarem no mito e no relato, lugar, aliás, em que também se fundem todos os seres e não existem mais sujeitos e objetos. A narrativa vai, então, perpetuando a vida dos mairuns, que sempre, no entanto, voltam ao mundo pelo ritual, retornam à origem da vida e dos fatos para avançar. Assim, o progresso, para a cosmovisão mairum, só pode estar num tempo cíclico, na memória da alma coletiva: a sucuri deve “continuar viva, testemunhando [...] a ousadia mairum” (RIBEIRO, 2001, p. 85). Pela representação do enunciado, no ritual como na dramatização do relato oral de Maxĩ, narrador e narrativa se aproximam. É o evento maior narrando-se pelo sujeito, seu veículo.

Por isso o mito é o ideal de todo escritor, o ideal talvez de Darcy Ribeiro, que fez dele o condutor do tempo no seu romance. A narrativa absoluta é uma ação sem sujeito. Essa é a sabedoria mairum: se no início está o Verbo, a palavra final é sempre a da Vida.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Leito de pedra abaixo
rio menino eu saltava.
Saltei até encontrar
as terras fêmeas da Mata.
(*João Cabral de Melo Neto*)

O tema que desenvolvo nesta pesquisa de mestrado é a presença do princípio arquetípico feminino no romance *Maíra*, do antropólogo e romancista mineiro Darcy Ribeiro.

Quando professor da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), tive oportunidade de integrar um grupo de estudos sobre literatura indigenista, onde pude aprofundar leituras, impressões e análises de obras representativas do gênero, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o romance supracitado de Darcy Ribeiro. As leituras e interpretações que empreendi na ocasião levaram-me a notar nas respectivas obras a presença recorrente de imagens antropológicamente relacionadas a princípios arquetípicos femininos de representação da realidade, o que me estimulou a aprofundar as análises com o fim de verificar objetiva e cientificamente a presença dessas imagens e buscar uma melhor compreensão de sua função na narrativa do antropólogo, que elabora uma ficção representativa sobre a questão da alteridade.

A literatura produzida até o século XIX, de acordo com o que propõem folcloristas e mitólogos como Propp e Campbell, segue uma matriz estrutural que tematiza e formaliza os valores masculinos da ação e da competição. Ao contrário, noto na literatura de Darcy Ribeiro a opção antipatriarcal por aquelas imagens e formas que destituem o primado masculino do herói individualista às voltas com uma luta contra opositores e integra à estrutura narrativa um estado humano anterior à própria criação da literatura e da linguagem: a da experiência da unidade do sujeito no Outro. A dominância do mal e das forças caóticas na fábula do romance, a experiência dos protagonistas com a alteridade, as imagens míticas e simbólicas da Grande Mãe, o favorecimento ideológico de uma concepção social e cósmica matrilinear, a

energia integracionista feminina movendo o enredo, a recorrência à visão mítica contra a lógico-racional, a enunciação desprivilegiando o sujeito em favor da pluralidade coletiva são alguns dos elementos que pretendo expor nas páginas seguintes para avaliar em que medida uma antropologia do feminino regra a tessitura da narrativa em *Maíra*.

Para desenvolver o método analítico, apoiei-me em autores consagrados da crítica mítica e arquetípica, como E. M. Meletínski, Northrop Frye, Mircea Eliade, Erich Neumann e Joseph Campbell. Entretanto, como minha pesquisa objetiva estabelecer distinções entre a narrativa tradicional e uma nova literatura, que tematiza a alteridade a partir de diferenças de gêneros presentes no imaginário e na estrutura textual, impunha-se como primeira medida metodológica a identificação de dois sistemas de imagens em oposição, elaborados, cada um, sobre uma diversa historicidade de ambos os sujeitos antropológicos: o masculino e o feminino. Para tanto, parti da teoria do biólogo chileno Humberto R. Maturana, que distingue a cultura ocidental entre duas matrizes: a patriarcal, vinculada a um imaginário masculino; e a matrística, pré-patriarcal, marcada por uma espiritualidade arquetipicamente feminina. Combinando as teorias de Maturana a pesquisas similares sobre as diferenças de gênero no imaginário desenvolvidas por outros autores, em especial Simone de Beauvoir e Gilbert Durand, identifiquei traços de uma narrativa canônica para o mito e a literatura desenvolvidos sob a sociedade patriarcal – aliás, a única literatura escrita e cultivada que nossa civilização conhece. A partir dessa matriz, foi possível verificar como o romance de Darcy Ribeiro elabora-se como uma negação dessas características.

Uma narrativa da alteridade, como pretendo demonstrar, privilegia aspectos simbólicos e arquetípicos do imaginário feminino, ou do que Gilbert Durand chama de Regime Noturno da imagem, em oposição ao Regime Diurno, este caracteristicamente ligado a uma cosmovisão masculina e patriarcal. O Regime Noturno distingue-se por um processo de eufemização das imagens sombrias e negativas do imaginário patriarcal, atribuídas a uma essência feminina. Por meio dele, são positivadas as manifestações arquetípicas do caos e os motivos do corpo e da morte.

Para encaminhar a análise de *Maíra*, dividi esta dissertação em sete capítulos.

O primeiro apresenta o autor Darcy Ribeiro, seu percurso pelo tema da alteridade e pela preocupação com o indigenismo e a gênese de *Maíra*, que ficcionaliza o problema do Outro.

No segundo capítulo concentrei as teorias metodológicas. Ali exponho principalmente a tese de Maturana sobre uma sociedade matrística e pré-patriarcal e suas diferenças para com o patriarcado que se estabeleceu cerca de cinco mil anos atrás. Apoiei-me, também, sobre os estudos de Gilbert Durand, cuja divisão do imaginário em dois regimes adapta-se bastante bem a uma análise da imagem com base na experiência dos gêneros, para estabelecer a passa-

gem da cultura à literatura, mostrando como a narrativa no ocidente recebeu marcas de um imaginário masculino, em seu conteúdo e em sua forma, graças à cultura patriarcal hegemônica. Numa perspectiva histórica, procurei mostrar como a questão da alteridade evolui para tornar-se problema privilegiado na alta modernidade e, finalmente, constituir tema da literatura no século XX.

Nos capítulos seguintes, passo a analisar mais proximamente o romance de Darcy Ribeiro, tomando como ponto de partida aquilo que a visão patriarcal confinou como imagens femininas no mito e na literatura, identificando-as como as manifestações da alteridade no interior do patriarcado.

Assim, o terceiro capítulo busca identificar uma poética do corpo na condução do enredo de *Maíra*, especialmente através da personagem Alma, que recupera a figura da prostituta sagrada e hábitos cotidianos e ritualísticos próprios das sociedades matrísticas descritas por Maturana. Essa poética do corpo e da matéria estende-se a uma imaginação assentada no que Gaston Bachelard definiu como devaneios da Terra e caracteriza o estilo de Darcy Ribeiro no romance.

O quarto capítulo analisa as manifestações do arquétipo do caos no enredo, especialmente por meio de uma estratégia narrativa fundamentada na imagem do duplo e do andrógino.

O quinto capítulo desdobra o imaginário do corpo e do caos num imaginário da morte, um dos principais processos vitais negatizados pela cultura patriarcal, mas que a cultura matrística, bem como o imaginário presente em *Maíra*, tratam de maneira positiva e pacífica.

No capítulo sexto, exponho a trajetória do herói, do mito à literatura, buscando percorrer sua evolução também no interior de uma história literária do ocidente, para contrapor essa imagem à fábula de *Maíra*, em que o herói masculino e solar cede lugar a um herói “feminino” e lunar, que inverte também a moral patriarcal da conquista e da expansão.

Finalmente, no capítulo sete, mostro como a opção por uma ficcionalização do Outro resulta ainda em peculiaridades na voz, no tempo e no espaço narrativo, quebrando a linearidade do discurso e instituindo tempo e espaço curvilíneos, marcados por uma narrativa do retorno e do ciclo.

Juntas, essas características apontam para uma predominância do imaginário antropológico feminino no romance de Darcy Ribeiro e mostram como uma opção pelo Outro, no patriarcado, não pode fugir a modos de ficcionalizar que restabelecem, por outro lado, uma espécie de primado da mulher na narrativa.

Num mundo da luz paterna, *Maíra* nos mostra que falar da sombra é voltar à Mãe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dux femina facti. (Virgílio)

Só o Outro pode ser emissor de sua própria palavra. Ao abordar, em *Maíra*, o tema da alteridade, Darcy Ribeiro não escamoteia o problema. Na impossibilidade de falar legitimamente no lugar de um terceiro, o antropólogo ficcionista cumpre seu projeto denunciando e revertendo o discurso logocêntrico e unidirecional do ocidente. É que, se existe uma forma de fazer-se representar o Outro no relato de um sujeito, isso só pode ocorrer na abdicação da intenção totalitária e hegemônica de toda palavra e no desmascaramento das qualidades reductionistas de toda linguagem.

Dessa maneira, se, na narrativa tradicional, o leitor conhecia, a princípio, um mundo organizado, cuja ordem seria, em seguida, ameaçada, até a restituição final de uma nova harmonia, em *Maíra* o leitor é atirado, logo ao início da trama, ao meio de uma crise da qual as personagens buscam elevar-se com um sentido.

As personagens de *Maíra* não possuem, como a personagem clássica, por assim dizer, um projeto narrativo, mas seu projeto é justamente encontrar essa causa, esse motivo para lançar-se ao mundo incerto. Seu projeto é reordenar o mundo todo, não mais vencê-lo ou enfrentar os obstáculos que ele impõe a sua empresa. É uma recriação depois da crise escatológica. Como tomadas de uma “síndrome de Macunaíma”, a personagem caminha entregue aos motivos externos, que não são nem razões legítimas da ação, mas a própria ação insubordinada à vontade e desviando-a de rumo a todo instante, evitando que nela se enforme uma identidade individual ou um caráter. A uma força narrativa individual vem substituir a *força da narrativa*, do mito, da voz coletiva, em que a não-linearidade constrói um relato onde o próprio corpo mítico se protagoniza. A personagem é, pois, o Um, o caos, o grupo.

Maíra é uma narrativa que discorre sobre crises, encruzilhadas, escolhas, ambigüidades. Os mairuns dividem o mundo em dois, mas não sabem mais a qual dos lados atribuir o bem. Na falência do mundo do deus Maíra, é o patriarcado que também se arruína e não encontra mais seus valores, seja no mundo natural, seja no cultural.

A saída é a visão matrística. Mau ou bom só encontram sentido no olhar unilateral do pensamento patriarcal. A perspectiva nativista ou do caos é integradora, como a daqueles povos que mantêm traços da cosmovisão matrística. Na diferença, no Não-Ser, está a semente para a nova vida; na negação (vale dizer, na morte do Eu) está a fonte da energia vital. A unilateralidade não serve mais nesse mundo. O caos está acima de valores ou conceitos; nem mal nem bem, morte mas, por isso mesmo, vida, como Core, senhora da morte para o renascimento. É o lugar onde se redime a culpa original. Tudo é e não se pode fugir ao destino do Todo.

Por isso, ao recorrer a imagens e recursos ficcionais que permitam a manifestação do Outro no discurso, Darcy Ribeiro inevitavelmente restitui à narrativa arquétipos da alteridade, que, no sistema patriarcal em que nos criamos, remetem ao elemento feminino. A mulher é o Outro que não pode ser suprimido, pois é ela quem dá a Vida. No patriarcado, que lutou por negar a materialidade e a morte em benefício do espírito e de uma imortalidade espiritual e elevou sua cultura fundamentando-a sobre uma ordem despótica e excludente e sobre um sistema de pensamento unilateral e logocêntrico, tudo o que ameaçava esses valores recebeu a marca do sombrio e do feminino. Destarte, ao desmascarar a narrativa ocidental do patriarcado, a tessitura de *Maíra* elabora-se sobre a eufemização do estigma negativo que o patriarcado concedeu aos motivos do corpo e da morte e ao arquétipo do caos. Essa eufemização constitui o traço característico do que Gilbert Durand denominou o Regime Noturno da imagem.

A concentração da trama no imaginário do *corpo* resultou no predomínio dos devaneios da intimidade identificados por Gaston Bachelard nas suas investigações sobre a imaginação da matéria terrestre, o elemento que, segundo o autor, mais se presta às imaginações que envolvem tensões entre sujeito e objeto, entre um Eu e um Outro. Esses devaneios, por sua vez, conduzem a uma estrutura dialética, que vimos ser uma das qualidades estilísticas do *Maíra*.

A tematização da *morte* no romance, por sua vez, inverte a axiologia da narrativa patriarcal, que se caracterizava pelo conflito entre vida e morte, um herói solar e seus antagonistas ctônicos e negativos. A morte, em *Maíra*, convertida no feminino benfazejo, não aparece como oposição à vontade humana, mas como o repouso no ventre da Mãe, um retorno à intimidade da matéria e à vida inconsciente e restauradora da harmonia entre o sujeito e o mundo.

Finalmente, a opção pelo *caos* contra a ordem ocidental desestabiliza uma direção discursiva e reverte paradigmas de voz, tempo e espaço narrativos. A narração distribui-se por um corpo coletivo de personagens, através da mudança de voz ou focalização e por meio de

recursos narrativos como o discurso indireto livre. A ordem temporal é circular e o enredo caracteriza-se por uma vontade de *retorno*, com Isaías voltando aos mairuns, Maíra e Micura voltando ao mundo, Nonato voltando aos fatos passados para investigar a morte de Alma, a própria direção analéptica da narração voltando para relatar uma anterioridade de um presente que, contudo, não se explica e, portanto, não termina. Finalmente, o espaço narrativo também é marcado por uma dinâmica do regresso, com o espaço tradicionalmente hostil da selva servindo agora de abrigo e refúgio para a alma desordenada pelo lugar da cultura e da civilização.

O Regime Noturno da imagem e as inversões na estrutura da narrativa clássica propõem formas de representação ficcional que se aproximam de uma cosmovisão pré-patriarcal, que Humberto Maturana denominou sistema matrístico. Com isso, nota-se que, do ponto de vista arquetípico e antropológico, existe uma sexualidade que é textual, e não se confunde com o sexo do autor. Uma narrativa da alteridade, como pretendi mostrar, exhibe-se num texto matizado por qualidades de um imaginário que não é mais o patriarcal clássico.

Certamente nada disso autoriza a afirmar que o mito e a literatura pudessem constituir-se de outra forma se os papéis históricos dos gêneros fossem inversos. A jornada do herói é expressão do combate criativo e, se fosse da mulher o domínio cultural nos últimos cinco mil anos, é ainda bem possível – e até provável – que os valores exaltados fossem igualmente os da ação e da coragem, da luz e do espírito, mas desta vez como atributos do feminino. Não se pode, portanto, afirmar, com os dados que temos, o que seria a literatura tradicional se elaborada a partir da experiência histórica feminina. Mas podemos declarar com certeza que trazer, na literatura, os elementos do imaginário feminino ao primeiro plano é fazer uma literatura da alteridade bem como, no sentido oposto, tematizar a alteridade implica urdir a narrativa a partir daquele imaginário.

Também não se pode afirmar que essa narrativa, marcada pelo imaginário antropológico feminino e constituinte, pois, de um discurso da alteridade arquetípica, afirme-se como uma literatura “feminina”. Não sabemos o que isto seria, pois, até o século XX, a mulher ainda não tinha se afirmado como sujeito da cultura, mesmo que Safos, Maries de France e outras buscassem fazer valer uma presença feminina na tradição patriarcal.

O autor estudado por esta pesquisa é um representante do gênero masculino. Entretanto, como espero ter demonstrado, seu texto é peculiarmente caracterizado por qualidades arquetípicas relacionadas a um modo “feminino” ou, antes, matrístico, de representar o mundo. Talvez fosse interessante, nesse sentido, distinguir então uma literatura feminina de uma literatura ginecocêntrica, uma literatura escrita por mulheres e uma literatura de imaginário antropo-

lógico feminino; então talvez notássemos que existe mais “feminino” em Darcy Ribeiro do que em Madame de Lafayette.

Todavia, se a mulher se expressa na literatura como o Outro, quando ela traz para as representações literárias suas verdades, será que pode eximir-se de elaborá-los numa tradição literária que é patriarcal? Talvez só uma pragmática dos gêneros na literatura pudesse libertar uma arte feminina de sua imanência na tradição patriarcal. Apenas quando soubermos em que medida os meios de produção e representação literária conduziam e conduzem uma literatura feminina, talvez possamos identificar o que é genuinamente signo da mulher na literatura.

Por outro lado, por que não acreditar que o sujeito feminino possa se expressar justamente a partir daqueles papéis e valores que o constituíram historicamente como o Outro? Não virá justamente daí sua força ontológica? O fato de terem sido relegados ao segundo plano da alteridade não significa que esses papéis e valores não possam elevar-se ao primeiro plano de uma afirmação autônoma de identidade. Basta, para isso, não defini-los com relação a um anterior primeiro. É pela auto-afirmação que o objeto se torna sujeito, já que o Outro supera sua condição de alteridade. Negar o imaginário da alteridade é negar duplamente sua possibilidade de ascender ao centro da cultura, é mais uma vez valorizar o discurso do Eu hegemônico. Transcender a alteridade não é negá-la; isso a cultura hegemônica já o faz. Pelo contrário, é afirmá-la como bem e negar nela apenas o mal que a história lhe conferiu.

Se existe, pois, uma literatura hegemônica e ela é patriarcal, qualquer subversão de seus signos não apenas renova seus padrões, mas pode revelar a matrilinearidade dos novos. O Não-Ser é o Outro, e o Outro do patriarcado é a mulher. Portanto, talvez não seja absolutamente coincidência uma desestabilização dos padrões narrativos ocorrer historicamente no momento de ascensão das mulheres ao espaço social e cultural no ocidente. Sabemos que a literatura acompanha os movimentos sociais e a renovação dos mitos. Como o mito androcêntrico conferiu à mulher as esferas do caos e da morte, é inevitável que a emergência do feminino na cultura patriarcal será qualificada por uma emergência da desordem e das forças caóticas. A primeira manifestação do feminino numa ordem que o expulsou como indesejável alienígena será um movimento de desestabilização do estratificado e de inversão da ordem reinante. É o preço da marginalização para as culturas hegemônicas: o retorno do marginal é sempre um encontro com a morte.

As mulheres estão modificando o mito, e a literatura, mesmo nas mãos de autores masculinos, não escapa a este novo tempo. Os mitos futuros, que esse novo movimento e esta nova ficção estão construindo, ainda são obscuros para a consciência, mas é certo que neles o imaginário androcêntrico estará talvez para sempre comprometido.

A Mãe retorna e sua letra ensinará a homens e mulheres uma poesia talvez nunca vista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGULO, Regina Aparecida Cirelli. **Roteiro de “Maíra”**. 1988, 216 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), São José do Rio Preto, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988, Col. Os Pensadores.

———. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difel, 1970, vol. 1.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

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**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986, vol. 1.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BRUGGER, Walter. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 4ª ed. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1987.

BUENO, Silveira. **Vocabulário Tupi-Guarani/Português**. 5ª ed. São Paulo: Brasilivros, 1987.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 7ª ed. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 2002a.

———. **Mitologia na vida moderna**. Tradução de Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos, 2002b.

———. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio. Mundos cruzados. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: um romance dos índios e da Amazônia**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente**. São Paulo: Cultrix, 2004.

CARVALHO, Silvia M. S. **Jurupari: estudos de mitologia brasileira**. São Paulo: Ática, 1979.

CASTRO, Moacir Werneck de. Um livro-testemunho. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: um romance dos índios e da Amazônia**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; e Lúcia Melim. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COELHO, Haydée Ribeiro. Maíra: tempo e ritos. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: um romance dos índios e da Amazônia**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

COLE, Michael & COLE, Sheila. **O desenvolvimento da criança e do adolescente**. Tradução de Magda França Lopes. 4ª ed. Porto Alegre : Artmed, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Hélder Godinho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

———. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** Tradução de René Eve Levié. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

EISLER, Riane. **O cálice e a espada.** Tradução de Terezinha Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Tradução de Póla Civelli. 6ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

———. **O sagrado e o profano.** Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EMPÉDOCLES DE AGRIGENTO. Sobre (a) Natureza. In: SOUZA, José Cavalcante de (org.). **Pré-socráticos.** Tradução de José Cavalcante de Souza. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989, Col. Os Pensadores.

EVOLA, Julius. **A metafísica do sexo.** Tradução de Elisa Teixeira Pinto. Lisboa: Edições Afrodite, 1976.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: **Obras psicológicas completas.** Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. 17.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOMES, Mércio Pereira. **Darcy Ribeiro.** São Paulo: Ícone, 2000.

GRAVES, Robert. **A Deusa Branca: uma gramática histórica do mito poético.** Tradução de Bento de Lima. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

IVÁNOV, V. V. A semiótica das oposições mitológicas de vários povos. In: LÓTMAN, Iúri; USPENSKII, Borís; IVÁNOV, V. et al. **Ensaio de semiótica soviética.** Tradução de Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNQUEIRA, Carmen. Maíra. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: um romance dos índios e da Amazônia**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

KOTHE, Flávio R. 1987. **O herói**. 2ª ed. São Paulo: Ática.

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.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia da cultura**. Tradução de Roberto Gambini. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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.

MARTINHO, Cristina. Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>>. Acesso em: 9 jan. 2005.

MATURANA, Humberto R. Conversações matrísticas e patriarcais. In: MATURANA, H. R. & VERDEN-ZÖLLER, G. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano**. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MATURANA, H. R.; VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano**. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê, 2002.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MIGUET, Marie. Andróginos. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MONTEIRO, Dulcinéia da Mata Ribeiro. **Mulher: feminino plural – Mitologia, história e psicanálise**. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 1998.

NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência**. Tradução de Margit Martincic. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença: o feminino emergente**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia**. 3ª ed. México: FCE, 2003.

PERROT, Jean. Gêmeos: quadraturas e sizígias. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

PLATÃO. **O banquete**. In: **Diálogos**. Tradução de José Cavalcante de Souza. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987, Col. Os Pensadores.

POLLACK, Rachel. **O corpo da Deusa no mito, na cultura e nas artes**. Tradução de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 1998.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

RAMOS, Maria Luiza. As escrituras da morte. In: **Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1982a.

———. **Maíra: um romance dos índios e da Amazônia**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

———. **O processo civilizatório**. São Paulo: Círculo do Livro, [1981].

———. Uirá vai ao encontro de Maíra. In: **Gentidades**. Porto Alegre : L&PM, 1997.

———. **Utopia selvagem: saudades da inocência perdida – Uma fábula**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982b.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 14^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SPIELMANN, Ellen. O antropólogo como escritor. Tradução de Kristina Michahelles. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: um romance dos índios e da Amazônia**. 14^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

———. Os gêneros literários. In: **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TORRANO, Jaa. O mundo como função das Musas. In: HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Tradução de Jaa Torrano. 3^a ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

ZANNONI, Cláudio. O imaginário Tenetehara no mito dos gêmeos Maíra-ira e Mucura-ira. In: COLÓQUIO NARRATIVA E IMAGINÁRIO, 2000, Araraquara. **Anais...** Araraquara: Unesp, 2000.