

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

TIAGO OLIVEIRA

O *TRICKSTER* EM *MAÍRA*, DE DARCY RIBEIRO

MARINGÁ - PR
2015

TIAGO OLIVEIRA

O *TRICKSTER* EM *MAÍRA*, DE DARCY RIBEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura e construção de identidades.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Alba Krishna Topan Feldman.

MARINGÁ - PR
2016

FOLHA DE APROVAÇÃO*

TIAGO OLIVEIRA

O *TRICKSTER* EM *MAÍRA*, DE DARCY RIBEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Alba Krishna Topan Feldman
Universidade Estadual de Maringá

Prof.^a Dr.^a Marisa Correa e Silva
Universidade Estadual de Maringá

Prof.^a Dr.^a Luzia Aparecida Oliva dos Santos
Universidade do Estado de Mato Grosso

Defesa em 18 de março de 2016

Local da defesa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Pedro e Sandra, que, com o amor que sempre me dispensaram, me ajudaram a concluir esta etapa. A eles, toda minha gratidão e amor.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Alba Krishna Feldman, pela generosidade e dedicação na condução desta pesquisa. Seu conhecimento e empatia foram fundamentais para que o caminho trilhado fosse proveitoso. Seu constante diálogo, carinho, bom humor e paciência foram importantes para que nosso objetivo fosse alcançado.

À Prof.^a Dr.^a Marisa Correa e Silva, pelo valioso diálogo como componente da banca avaliadora, como também pela generosidade e profissionalismo demonstrados ao ministrar uma disciplina muito importante para a realização desta pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Luzia A. Oliva dos Santos, por ter me incentivado desde a graduação e despertado meu olhar para a temática indígena na literatura. Agradeço também por sua valiosa contribuição como membro da banca avaliadora. Considero a conclusão desta etapa uma parte do seu legado como docente.

Aos meus familiares e amigos que, com palavras e gestos, contribuíram para que a superação desta etapa de minha formação caminhasse da aspiração à realidade.

O *TRICKSTER* EM MAÍRA, DE DARCY RIBEIRO

RESUMO

Esta dissertação filia-se ao campo teórico da crítica literária pós-colonial. O seu objeto, o romance *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro, apresenta diferentes perspectivas acerca do encontro entre etnias indígenas e colonizadores, proporcionado pela neocolonização da Amazônia no século XX. Dentre as perspectivas demonstradas na polifonia existente na narrativa, a voz do indígena brasileiro é a mais sobressalente, lançando um olhar dissonante dos encontrados em boa parte das narrativas canônicas acerca dos processos históricos modalizados artisticamente pelo romance. A hipótese de que há na totalidade de *Maíra* a instituição de um discurso de resistência cultural indígena e crítica social é reforçada pela presença do *trickster*, figura mítica recorrente em diversas tradições, em especial nas sociedades indígenas. Por meio dos construtos teóricos da teoria pós-colonial e também das teorias que revelam a figura do *trickster* como uma categoria analítica na qual se articulam conceitos de resistência cultural e soberania; buscamos demonstrar como a presença de características do *trickster* em *Maíra*, tanto no plano das personagens, quanto na dinâmica narrativa, é capaz de contribuir com a dimensão crítica atribuída ao romance e com seu reconhecido valor estético.

Palavras-chave: Indígena; Darcy Ribeiro; *Maíra*; *trickster*.

THE *TRICKSTER* IN *MAÍRA*, BY DARCY RIBEIRO

ABSTRACT

This dissertation is affiliated to the theoretical field of post-colonial literary criticism. Its object, the novel *Maíra*, by Darcy Ribeiro, presents different perspectives about the encounter between indigenous ethnicities and colonizers, provided by neocolonialism actions in Amazon in the twentieth century. Among the perspectives shown by polyphony, which occurs in the narrative, Brazilian indigenous voice is the sparest one, bringing a look that is dissonant from those found in many canonical narratives, when it comes to recurring to historical processes artistically recreated by a novel. The hypothesis that there is in *Maíra*'s totality an institutionalization of an indigenous cultural resistance discourse and also social criticism is reinforced by the presence of the trickster, mythical figure recurrent in many traditions, especially in indigenous societies. Through the medium of theoretical constructs from postcolonial theory, and also from theories that point to the trickster figure as an analytical category, in which there is an articulation between cultural concepts of resistance and sovereignty, we demonstrate how the presence of characteristics of the trickster in *Maíra*, both in the scope of characters and in the dynamic of the narrative, are able to contribute to the critical dimension attributed to the novel and to its recognized aesthetic value.

Keywords: Indigenous; Darcy Ribeiro; *Maíra*; trickster.

“Fracassei em tudo que tentei na vida. Tentei alfabetizar as crianças brasileiras, não consegui. Tentei salvar os índios, não consegui. Tentei fazer uma universidade séria e fracassei. Tentei fazer o Brasil desenvolver-se autonomamente e fracassei. Mas os fracassos são minhas vitórias. Eu detestaria estar no lugar de quem venceu.”

Darcy Ribeiro

INDÍCE

Introdução	11
1 Os povos indígenas sob a visão de Darcy Ribeiro	18
1.1 Textos de cunho etnográfico e antropológico	20
1.2 Textos autobiográficos: <i>Testemunho</i> e <i>Diários Índios. Os Urubu-Kaapor</i>	25
1.3 Texto literário: <i>Maíra</i>	28
2 O <i>Trickster</i> na literatura como resistência cultural	40
2.1 Traumas da colonização: o indígena nas teias discursivas do colonizador	41
2.2 A apropriação da linguagem	46
2.3 <i>Survivance</i>	48
2.4 O <i>trickster</i> como história e linguagem e as possibilidades de sua recorrência na literatura e na cultura brasileira	49
2.4.1 O <i>trickster</i> : personagem e linguagem	50
2.4.2 O <i>trickster</i> e a cultura brasileira	60
3 Personagens <i>tricksters</i> em <i>Maíra</i>	69
3.1 <i>Maíra</i> e <i>Micura</i>	69
3.2 Outros personagens	77
3.2.1 <i>Isaías/Avá</i>	78
3.2.2 <i>Alma</i>	85
3.2.3 <i>Xisto</i>	86
3.3 Os personagens <i>tricksters</i> sob a perspectiva do discurso de resistência	90
4 Outras dimensões do <i>trickster</i> em <i>Maíra</i>: contrastes, inversões e resistência cultural	92
4.1 <i>Trickster</i> como linguagem: crítica e resistência como dinâmica narrativa	92
4.1.1 Oralidade, ironia, mistura de gêneros e o jogo das expectativas em <i>Maíra</i> ...93	
4.1.2 A missa de <i>Maíra</i> : o sagrado indígena e o sagrado cristão no jogo das inversões	107
4.2 Darcy Ribeiro: o escritor pós-colonial como <i>trickster</i>	116
Considerações finais	127
Referências	132

Introdução

Este trabalho de pesquisa teve seu início na eleição de seu objeto: o romance *Maíra* (2007), de Darcy Ribeiro, que teve sua primeira edição lançada em 1976. Parte da escolha do romance *Maíra* como objeto de estudo tem relação com o prestígio de seu autor. O nome de Darcy Ribeiro é, reconhecidamente, uma autoridade quando falamos sobre estudos que exploram os aspectos históricos e sociais envolvidos na formação dos povos brasileiro e latino-americano. Dentro de tal quadro, o que mais nos interessa é a relação existente entre o legado exposto em sua escrita e os povos indígenas. Os impactos sofridos pelas populações indígenas alcançadas pelo processo civilizatório foram estudados durante boa parte da carreira do autor. Deste modo, produções como *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno* (1970) e *O povo brasileiro: formação e sentido do Brasil* (1995), exemplificam que o autor de *Maíra* (2007) escreveu ficção dentro de um contexto temático que conhecia profundamente.

O contexto temático de *Maíra* (2007) tem relação com um trágico passado e com suas reverberações na atualidade. Na Amazônia, espaço geográfico no qual se desenvolve boa parte do enredo da narrativa, o projeto da colonização ainda avança sobre a floresta, fazendo com que as populações indígenas, primeiros habitantes das florestas, sejam as maiores vítimas da conjunção de interesses que se articula em torno desta neocolonização. Portanto, é válido mencionarmos alguns dados acerca do impacto sofrido pelos povos indígenas desde a chegada dos portugueses, os primeiros colonizadores, ao litoral do Brasil.

Segundo dados encontrados no *site* da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), estes cinco séculos de contato entre índios e homens brancos apresentam números que demonstram a drástica redução do contingente populacional indígena. Em 1500, estima-se que a população indígena brasileira girava em torno de três milhões de pessoas. No ano de 1650, a estimativa é de que este número tenha se reduzido para setecentos mil indivíduos (700.000), porém ainda representando 73% do contingente populacional da então colônia portuguesa. Em 1825, os índios representavam apenas 9% da população brasileira, perfazendo um total de 360.000 pessoas. Todavia, mesmo já desenhado um quadro catastrófico, a população indígena diminuiria ainda mais, chegando a apenas 70.000 pessoas na década de 50 do século XX¹.

¹ Os dados aqui apresentados podem ser encontrados no endereço que consta na seção de referências desta pesquisa.

A partir daí existem registros de aumento populacional das etnias indígenas brasileiras, chegando a 210.000 pessoas na década de 80, aumentando para 400.000 no ano 2000, sendo nos dias atuais estimada em 817.000 pessoas. Deste contingente, cerca de 500.000 vivem nas zonas rurais e pouco mais de 300.000 vivem nas zonas urbanas. Estima-se que haja 274 diferentes línguas faladas pelos indígenas brasileiros e cerca de 17% dos indígenas não falam a língua portuguesa. Mesmo com o aumento da população indígena, nos dias atuais é comum serem noticiados conflitos envolvendo a demarcação de terras indígenas.

Conforme afirma Candido (2007, p. 381- 2), o romance estudado apresenta uma “transfiguração ficcional do índio brasileiro”. O crítico paulista acrescenta que tal feito - como é comum aos romances de reconhecido valor estético e crítico - se dá de modo muito próprio nessa narrativa:

[...] porque não se concentrou no universo tribal e preferiu, com plena consciência da situação presente, estabelecer o relacionamento deste com o mundo dito civilizado que o cerca e destrói. [...] *Maíra* foi produzido por um homem que conhece a fundo a sociedade do índio e a sociedade do branco, que sabe qual é o resultado catastrófico de seu encontro, mas que supera a tentação de mostrar a este como espetáculo, porque seu alvo é uma visão em profundidade. (CANDIDO, 2007, p. 382)

As considerações de Candido (2007) demonstram que, em nível temático, o romance se apresenta como um objeto no qual foram modalizados esteticamente importantes questões relacionadas ao choque entre diferentes culturas, propiciado pelo processo multifacetado da colonização. A obra revela este cenário por meio da eleição da perspectiva indígena como a mais destacada dentre as que constroem a polifonia existente em *Maíra*.

Ainda refletindo a partir da crítica de Candido (2007), constatamos que o retrato do indígena que é cunhado por meio deste romance não é apenas fruto do conhecimento de seu autor acerca do tema, “mas também à técnica narrativa, escolhida e praticada com firme discernimento” (CANDIDO, 2007, p. 382). Se a obra propicia ao leitor uma visita crítica a um processo histórico ainda em andamento, tal atributo é assegurado, em grande medida, pela linguagem literária. Desse modo, a literatura ofereceu ao autor as condições de apresentar a visão aprofundada acerca do encontro colonial entre brancos e indígenas, citada pelo crítico paulista.

O contexto apresentado tornou necessária a adoção de uma estratégia de leitura que pudesse contemplar a hipótese de que existe em *Maíra* (2007) a veiculação de um discurso que apresenta a colonização, em específico na dimensão do contato entre

indígenas e brancos, sob perspectivas diferentes daquelas apresentadas durante séculos pela maioria das narrativas oficiais e também pela literatura. Evidentemente, Darcy Ribeiro não é o primeiro escritor a demonstrar alguma empatia e solidariedade para com as populações indígenas. Podemos, por exemplo, lembrar *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578), do missionário protestante francês, Jean de Léry. Todavia, dentre outros aspectos, a centralidade temática das questões indígenas em *Maíra* (2007) indica certo pioneirismo e acena para a adoção de um conjunto teórico-crítico que permite a investigação da obra sob os termos de um objeto artístico de resistência cultural.

Em virtude do tema central do romance – os efeitos sofridos pelo universo indígena em razão do contato com o processo da colonização - percebemos que os estudos pós-coloniais em literatura apresentam boas possibilidades enquanto estratégia de leitura, além de possuírem pressupostos teóricos que permitem identificar aspectos da construção desse discurso de resistência cultural indígena em *Maíra* (2007).

Os estudos pós-coloniais têm sua origem na segunda metade do século XX, quase cinco séculos após o início dos processos de conquista das Américas. O *boom* dos estudos de cunho pós-estruturalista, sobretudo a partir dos anos 60, promoveu uma série de mudanças nas perspectivas analíticas das ciências humanas. O conjunto de tais mudanças foi identificado como uma das facetas daquilo que conhecemos hoje como Pós-Modernismo e, evidentemente, seus efeitos foram também sentidos nos domínios da crítica literária. Dentre tais efeitos, citamos a inclusão de novos paradigmas e novos objetos no campo dos estudos literários. Juntamente com isto, a compreensão de que suportes teórico-críticos mais tradicionais - por exemplo, as análises puramente feitas a partir do recorte por classes sociais - talvez não fossem mais suficientes, de modo que outros fatores entraram para o rol das questões relevantes para o estudo da literatura.

Assim, a expressão literária começou também a ser estudada tendo em vista elementos que antes eram, de certa forma, boicotados em nome de uma separação que designava obras consideradas medíocres, de outras que foram alçadas pela crítica mais tradicional ao *status* de cânone universal. Parte dos estudiosos começou a se interessar pela literatura que retrata ou é produzida por grupos que, de alguma maneira, foram sempre relegados ao segundo plano da expressão literária. Desse modo, mulheres, negros, gays, dentre outros segmentos sociais, assim como suas intersecções, começaram a ser vistos como elementos dignos de atenção nas obras consideradas canônicas; e também como grupos nos quais se originam obras literárias com iguais potencialidades estéticas se comparadas àquelas já consagradas pela crítica.

Os povos formados a partir de processos de colonização formam um dos grupos sociais que ganharam visibilidade com a entrada destas novas concepções na crítica literária. Articulados a outros fatores como etnia e gênero, os estudos acerca das literaturas produzidas nas ex-colônias europeias deram origem a um conjunto teórico-crítico conhecido como teoria pós-colonial.

Colocar a questão colonial significa ter em conta que a representação problemática da diferença cultural e racial não pode ser simplesmente lida a partir dos sinais e desenhos da autoridade social que se produzem nas análises de diferenciação de classe e gênero (BHABHA, 1992, p. 177).

Portanto, as complexas especificidades históricas e sociais embutidas na escrita produzida em países sujeitos ou formados a partir da expansão colonial, começaram a ganhar mais espaço dentro do escopo dos estudos literários. Dada a quantidade e a qualidade das obras produzidas em países que são ex-colônias, a questão colonial não apenas se inseriu como um importante recorte analítico da literatura, como também originou a designação de uma literatura pós-colonial, identificada como:

[...] toda produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre os séculos 15 e 21. Portanto, as literaturas em língua espanhola nos países latino-americanos e caribenhos; em português no Brasil, Angola, Cabo Verde e Moçambique; em inglês na Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Índia, Malta, Gibraltar, ilhas do Pacífico e do Caribe, Nigéria, Quênia, África do Sul; em francês na Argélia, Tunísia e vários países da África, são literaturas pós-coloniais (BONNICI, 2012, p. 19 - 20).

A priori, o romance estudado em nosso trabalho é parte da literatura pós-colonial, porém, tendo em vista as construções teóricas pós-estruturalistas, não podemos considerar esta designação como estanque, dadas as complexidades reunidas no contexto das diferenças entre os processos históricos de colonização, das quais a variedade linguística presente na América é um exemplo. Neste ínterim, se apresenta a seguinte questão: o romance de Darcy Ribeiro pode ser visitado criticamente a partir dos pressupostos encontrados na teoria pós-colonial? Nossa resposta é sim. Entretanto, nesta resposta residem alguns pontos que mereçam atenção.

Novamente considerando a síntese apresentada por Bonnici (2012) acerca da teoria e da literatura pós colonial, é válido salientarmos que a crítica pós-colonial tem origens na Inglaterra e inicialmente teve foco nas experiências das populações dominadas por mais de 350 anos pelo império britânico. Este cenário produziu algumas contradições:

A crítica pós-colonial de língua inglesa problematiza o processo da colonização europeia, problematiza os textos oriundos no decorrer dessa colonização, faz emergir contradiscursos de resistência dos sujeitos colonizados e analisa uma literatura que vai contra os parâmetros políticos do cânone ocidental. Todavia, contraditoriamente, relega ao silêncio a experiência colonial, a literatura e a crítica literária da América Central e da América do Sul. É a mais notória ausência quando se analisa toda a crítica literária pós-colonial em inglês. (BONNICI, 2012, p. 320)

Se a crítica pós-colonial problematiza os processos de dominação colonial, a contradição acima imposta reverbera, de certo modo, resquícios da assimetria de poder entre a hegemonia colonial britânica e as demais nações colonizadoras europeias. O colonialismo português, portanto, é identificado como subalterno (BONNICI, 2012). O caso brasileiro torna-se ainda mais particular no sentido de que Portugal deixou de ser a metrópole colonizadora para que aqui fosse estabelecida uma “nova neocolonialidade cultural e econômica, silenciosa e sutil” (BONNICI, 2012, p. 320).

A leitura de *Maíra* (2007) revela um contexto de colonização em pleno século XX. Não temos mais a figura do colonizador português entrando em contato com os indígenas da faixa litorânea; mas há um processo análogo, do qual participam outros agentes. Darcy Ribeiro dá notícia da colonização nos rincões do Brasil do século XX. Identifica seus agentes: a conjunção de interesses econômicos do capital nacional e internacional, além dos intentos catequizadores de igrejas cristãs. Esses, a grosso modo, podem ser vistos como partes desta neocolonialidade. É, portanto, sob a existência de complexas relações de poder envolvidas no processo de dominação dos povos indígenas que buscamos traçar a linha interpretativa do romance, procurando entender a composição temática e estética do discurso de resistência que possui.

Diante das especificidades da literatura brasileira, a escolha de uma estratégia de leitura pós-colonial, nos parece mais apropriada se entendermos a teoria pós-colonial sob os termos descritos abaixo:

[...] um conjunto de estratégias interpretativas voltadas para a rica diversidade de práticas culturais que caracterizam as sociedades colonizadas ou egressas da colonização europeia, desde o momento inicial da colonização, no alvorecer da modernidade [...] até o presente. (TOLLER GOMES *apud* BONNICI, 2012, p. 322)

A existência de discursos de resistência na literatura pós-colonial dialoga com a presença dos *tricksters* - entidades míticas recorrentes em diversos sistemas culturais – em *Maíra* (2007), na medida em que o reconhecemos como elemento pelo qual podemos

desenvolver a reflexão acerca destas possibilidades discursivas. Todavia, apesar de que as lendas indígenas brasileiras revelem indícios de sua recorrência, é no contexto da literatura produzida por indígenas estadunidenses que encontramos maior número de produções que se dedicam a estudar este tipo de personagens. Por meio da leitura de publicações de estudiosos estrangeiros como Vizenor (1988), Ballinger (2004) e Radin (1988), pudemos ter contato com a dimensão de resistência cultural embutida nas figuras dos *tricksters*, confirmando a relação dialógica com a teoria pós-colonial.

Ao mesmo tempo, verificamos que o conjunto de trabalhos acadêmicos brasileiros que, de alguma forma, se debruçam sobre a existência de *tricksters* em nossa literatura ainda é pequeno. Desse modo, o objetivo central de nosso trabalho pode ser sintetizado nestas questões: Como a existência de *tricksters* em *Maíra* (2007) contribui para que seja realçado o discurso de resistência cultural existente na obra? Quais elementos estéticos e temáticos permitem que vejamos as características do *trickster* como uma espécie de dinâmica narrativa subjacente a todo o romance?

No primeiro capítulo de nossa pesquisa, iniciamos a reflexão a partir da identificação da maneira que Darcy Ribeiro projeta a imagem do indígena brasileiro. Para isso, consideramos sua escrita em três dimensões: a de cunho etnográfico e antropológico; a escrita autobiográfica e a escrita ficcional de *Maíra* (2007). No caso da escrita ficcional, buscamos realçar a valoração dessa narrativa por meio de algumas críticas já formuladas acerca do romance. Destacamos os textos de Candido (2007), Bosi (2007), Coelho (2012), Santos (2009), dentre outros.

Posteriormente, no segundo capítulo, procuramos apresentar alguns elementos de teorização acerca dos contradiscursos de resistência, considerando a condição colonial e étnico-racial indígena. Juntamente a isso, uma síntese teórica acerca dos estudos em torno do *trickster*, por meio da qual discorreremos acerca do conceito de *survivance*. Intentamos, dessa maneira, mostrar o *trickster* enquanto uma espécie de categoria analítica que possui relação dialógica com importantes elementos da teoria pós-colonial.

Por meio dos dois primeiros capítulos desta dissertação, contextualizaremos teórica e historicamente a obra estudada, bem como a estratégia de leitura e os pressupostos eleitos para o alcance do objetivo proposto na pesquisa. Os terceiro e quarto capítulos, expõem, respectivamente a apresentação do *trickster* em *Maíra* através de seus personagens; a linguagem literária e o autor, que podem ser vistos como *tricksters*, na medida em que veiculam em nível discursivo e formal certas características destas figuras

míticas, em especial aquelas que têm relação com a sobrevivência da cultura indígena frente às investidas da colonização.

Tendo em vista que procuramos lançar olhares para aspectos pouco explorados pelos estudos sobre a relação entre literatura e o universo indígena no Brasil, buscamos nos respaldar também nas produções científicas nacionais sobre o tema. Portanto, foi essencial o acesso a produções como as de Feldman (2011), Souza (1996) e Queiroz (1991).

Evidentemente, outros aspectos relacionados às temáticas envolvidas também formam a totalidade deste trabalho. Por meio dele, buscamos empreender o entendimento da literatura de temática indígena como importante instrumento de crítica social e da afirmação identitária nacional. Buscando nos aproximar de uma *práxis* crítica e socialmente comprometida, olhamos para a literatura como mais um dos espaços no qual o indígena pode se afirmar como parte indissociável de qualquer ideia de desenvolvimento e soberania que se possa intentar no Brasil.

1 Os povos indígenas sob a visão de Darcy Ribeiro

O antropólogo, etnógrafo e escritor Darcy Ribeiro nasceu no ano de 1922, na cidade mineira de Montes Claros. Formado em Antropologia pela Universidade de São Paulo em 1946, o escritor desenvolveu significativo trabalho de pesquisa a partir de sua entrada na seção de estudos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Além de seu trabalho como etnógrafo e antropólogo, Darcy ficou conhecido por sua atuação política. Foi ministro do Governo João Goulart, coordenou os projetos de reformas estruturais pretendidas pelo então presidente. Com o exílio após o golpe militar de 1964, Darcy Ribeiro esteve em alguns países da América Latina, onde também desenvolveu atuação política e intelectual. Voltando para o país após a abertura democrática, foi secretário de educação do Estado do Rio de Janeiro, e terminou sua carreira pública como senador, cargo que exerceu até 1997, ano de sua morte.²

A partir da biografia de Darcy Ribeiro, destacamos que o seu papel como intelectual foi desempenhado na perspectiva de contribuição com a mudança da realidade. Em *Testemunho*, seu livro de memórias, o autor destaca, com certa acidez característica, alguns ingredientes da sua não acomodação aos termos do academicismo e aos ditames das elites intelectuais estrangeiras:

Esta soma de ativismo político, com a herança brasilianista e o interesse pela literatura impediram que eu me convertesse num acadêmico completo, perfeitamente idiota. Desses que só servem para pôr ponto e vírgula nos textos de seus mestres estrangeiros. [...] Dos cientistas sociais modernos do Brasil, só Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala*, de fato me empolgou. [...] O que a maioria dos cientistas e ensaístas brasileiros faz é, no máximo, ilustrar com exemplos locais a genialidade de teses de seus mestres. Gilberto, não. Ele não só se manteve independente, sem se fazer seguidor de nenhum mestre estrangeiro, mas se fez herdeiro de todos os brasileiros que se esforçaram por nos compreender. (RIBEIRO, 1990, p. 36 - 7)

² Na ciência de que várias produções apresentam informações acerca da biografia de Darcy Ribeiro, e tendo em vista o grande número de realizações, tanto em âmbito intelectual, quanto político, buscamos, no início de nosso trabalho, em caráter meramente informativo e de contextualização da leitura, apenas apresentar de modo sucinto alguns aspectos relevantes de sua biografia. Portanto, procuraremos afirmar a magnitude de sua carreira como intelectual, político e romancista por meio da menção de sua produção bibliográfica, que revela diferentes dimensões de sua vida pública. De qualquer modo, consideramos importante citar os trabalhos de Haydeé Ribeiro Coelho, nos quais encontramos muitas informações acerca da vida do escritor mineiro, bem como a própria edição comemorativa dos 20 anos de *Maíra*, utilizada na feitura de nossa pesquisa, na qual o próprio autor faz uma espécie de resumo de sua biografia. Além destes textos, destacamos as obras autobiográficas *Testemunho* (1990) e *Diários Índios* (2006), como fontes de informações acerca da vida e obra de Darcy Ribeiro.

A aproximação de Darcy Ribeiro com as questões indígenas teve relação com a busca pela construção de um pensamento social acerca do Brasil e da América Latina (SCHWARCZ, BOTELHO *apud* MOREIRA, 2012, p. 07). Isto posto, observamos que a vida e obra de Darcy Ribeiro, em linhas gerais, expressam o seu posicionamento frente às contradições sociais do Brasil e da América Latina, destacando o papel do intelectual frente à realidade: “[...] o escritor acreditava no papel do intelectual que poderia intervir nas mudanças sociopolíticas, este pensamento permaneceu até o último momento de sua vida conjugada com a prática política” (COELHO, 2012, p. 164).

Por ser o texto escrito o objeto primeiro da crítica literária, buscamos identificar o espaço de importância ocupado pelas questões indígenas na produção bibliográfica de Darcy Ribeiro. Dessa maneira, observamos que os cinco volumes que compõem os seus *Estudos de Antropologia da Civilização* expõem, tematicamente, as questões mais caras ao autor no desenvolvimento de sua carreira intelectual (RICARDO, 2013, p. 54). As referidas obras são: *O processo civilizatório*; *A América e a civilização*; *O dilema da América Latina, Os brasileiros: 1. Teoria do Brasil e 2. Os índios e a civilização*. A biografia de Darcy Ribeiro e sua produção intelectual exibem certa consonância, de modo que a formação e os aspectos relacionados ao desenvolvimento social dos povos brasileiro, latino-americano e as questões indígenas³ podem ser considerados como três temas principais que se articulam no âmbito de suas obras (MOREIRA, 2012, p. 09).

Considerando o tema de nossa pesquisa, subsidiamos nossa reflexão, dentre outros meios, através do entendimento de como se dá a construção das imagens dos povos indígenas dentro das produções textuais de Darcy Ribeiro. Tais imagens parecem originárias de uma visão respeitosa para com os povos indígenas, presente nos marcos norteadores do extinto Serviço de Proteção aos Índios, que é corroborada pelo autor em sua obra *Os índios e a civilização*:

[...] 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, 1996, p. 138).

Neste intuito, partimos da leitura do artigo *Darcy Ribeiro: a questão indígena, representação literária e suas múltiplas faces*, de Coelho (2012), no qual afirma: “é

³ Neste trabalho, por “questões indígenas” entendemos um conjunto de aspectos históricos e sociais em torno dos indígenas brasileiros, com destaque aos desdobramentos do choque cultural decorrente dos processos de colonização aos quais foram sujeitos desde o século XVI.

importante ressaltar que o escritor, ao projetar a memória de si e de seus textos, associou sua vida e memória à existência dos índios brasileiros” (COELHO, 2012, p. 175). O referido trabalho traça um panorama das relações existentes entre as questões indígenas e o legado expresso nas obras de Darcy Ribeiro. Por meio da leitura deste artigo, observamos que as questões relacionadas ao universo indígena brasileiro são, em larga medida, responsáveis por alavancar o reconhecido teor crítico dessas produções.

Considerando a escrita de Darcy Ribeiro como materialização de sua vivência e pensamento acerca das questões relativas aos indígenas, consideramos em três dimensões a sua realização: textos de cunho etnográfico e antropológico, textos autobiográficos e o texto literário de *Maíra* (2007). Por esta via tripla nos aproximamos do objeto escolhido para esta pesquisa, no intuito de que tais tópicos auxiliem na reflexão que se dará a partir do terceiro capítulo desta dissertação: o *trickster* como elemento no qual podemos identificar as características de resistência cultural presentes no romance.

1.1 Textos de cunho etnográfico e antropológico

A produção de cunho etnográfico e antropológico de Darcy Ribeiro constitui extenso panorama de conhecimento científico e reflexão crítica acerca das questões relacionadas à história e ao futuro das populações originais do país. Como lemos no artigo de Coelho (2012), anteriormente a escrita de suas obras ficcionais, Darcy Ribeiro desenvolveu grande produção no campo da antropologia e etnografia. A partir de algumas de suas principais produções antropológicas e etnográficas, e também da investigação de alguns textos críticos que as abordam, buscaremos entender aspectos relevantes do tratamento das questões relativas às etnias nativas do Brasil. Estes aspectos incluem elementos que se relacionam com a reflexão crítica acerca de *Maíra*, proposta neste trabalho.

Cientes do grande número de obras, prefácios, ensaios, dentre outros tipos de textos publicados no âmbito de sua carreira como etnógrafo e antropólogo, optamos, sob pena de exclusão de outras importantes publicações, desenvolver nossos argumentos a partir das obras *O povo brasileiro: formação e sentido do Brasil* (2001) e *Os índios e a civilização integração das populações indígenas no Brasil moderno* (1996)⁴; que, como já mencionamos, são partes dos *Estudos de Antropologia da Civilização*. Além destas, também

⁴ Ano de publicação das edições utilizadas nesta pesquisa.

escolhemos o prefácio escrito para a publicação de *Os índios e o Brasil*, de Mércio Pereira Gomes, lançado em 1988.

Inicialmente, consideramos importante mencionar que no papel de cientista, confessadamente, o escritor sempre se referenciou a partir de uma empatia para com os povos indígenas, tendo em vista o sofrimento imposto a estas populações.

Minha convivência gratificante com os índios acabou por se desdobrar numa identificação com eles e com seus problemas. Desde então, passei a estar mais atento aos fatores que afetam o destino das populações indígenas, enquanto gente vivente, do que para as bizarrices etnográficas que podia colher nas aldeias ou as ilações gramaticais de seus costumes e falas como os de outros povos (RIBEIRO, 1998, p. 46)

Esta identificação com as etnias nativas é um atributo que parece já ser cristalizado na imagem de Darcy Ribeiro, haja vista (conforme exemplificaremos no próximo tópico) as repetidas vezes em que o autor destaca a importância que a convivência direta com os indígenas teve na sua formação política e intelectual.

Em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (2001), o escritor imprime igualdade de valor entre as duas matrizes étnicas da formação inicial da população brasileira: tupi e lusitana. Desse modo, como consta no exemplo abaixo, diferente de textos históricos eurocêntricos, nesta obra, dentre outros aspectos, há um resgate histórico sobre a organização social e a demografia dos grupos indígenas brasileiros antes da chegada dos invasores portugueses.

Os grupos indígenas encontrados no litoral pelo português eram principalmente tribos de tronco tupi que, havendo se instalado um século antes, ainda estavam desalojando antigos ocupantes oriundos de outras matrizes culturais. [...] Na escala da evolução cultural, os povos tupis davam os primeiros passos da revolução agrícola, superando assim a condição paleolítica, tal como ocorreu pela primeira vez, há 10 mil anos, com os povos do velho mundo. (RIBEIRO, 2001, p. 31)

É possível notarmos também certo esmero poético na descrição da vivência cotidiana dos indígenas:

Para os índios que ali estavam, nus na praia, o mundo era um luxo de viver, tão rico de aves, de peixes, de raízes, de frutos, de flores, de sementes, que podia dar as alegrias de caçar, de pescar, de plantar e colher a quanta gente que aqui viesse ter. Na sua concepção sábia e singela, a vida era dádiva de deuses bons, que lhes doaram esplêndidos corpos, bons de andar, de correr, de nadar, de dançar e de lutar. Olhos bons de ver todas as cores, suas luzes e suas sombras. Ouvidos capazes da alegria de ouvir vozes estridentes ou melódicas, cantos graves e agudos e toda a sorte de sons que há. Narizes competentíssimos para cheirar catingas e odores.

Bocas magníficas de degustar comidas doces e amargas, salgadas e azedas, tirando de cada qual o gozo que podia dar. (RIBEIRO, 2001, p. 45)

É visível que a linguagem científica dá espaço para outro tipo de linguagem, muito mais próxima da expressão literária. Além de corroborar a confessada empatia do autor para com estes povos, o exemplo demonstra que há um diálogo entre as escritas de caráter ficcional e não-ficcional de Darcy Ribeiro.

Concordando novamente com Coelho (2012), notamos que nesta obra o autor inclui a perspectiva indígena acerca do processo de colonização brasileira desde a sua gênese, no século XVI, dando espaço para um ponto de vista frequentemente esquecido, porém igualmente participante destes eventos históricos. Este argumento se confirma no capítulo chamado *O enfrentamento dos mundos*: “Os índios perceberam a chegada do europeu como um acontecimento espantoso [...] seriam gente de seu deus sol, o criador – Maíra -, que vinha milagrosamente sobre as ondas do mar grosso” (RIBEIRO, 2001, p. 42). Neste mesmo capítulo, podemos verificar os impactos do choque entre culturas tão distintas:

Mais tarde, com a destruição das bases da vida social indígena, a negação de todos os seus valores, o despojo, o cativo, muitíssimos índios deitavam em suas redes e se deixavam morrer, como só eles têm o poder de fazer. Morriam de tristeza, certos de que todo futuro possível seria a negação mais horrível do passado, uma vida indigna de ser vivida por gente verdadeira. (RIBEIRO, 2001, p. 43)

Os povos nativos do Brasil e os seus modos de sociabilidade, desfigurados pelo contato com a civilização, são mostrados na obra como um dos ingredientes da identidade cultural nacional. Portanto, em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (2001) os aspectos relacionados aos povos indígenas aparecem, inexoravelmente, acompanhados da visão que os coloca no devido lugar de ser humano, contrariando tanto a objetificação, que pressupõe o indígena a condição de não ser visto como sujeito, quanto o exotismo comuns aos estudos antropológicos e etnográficos.

Prosseguindo, vemos que a publicação de *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno* (1996) reforça a questão indígena enquanto um dos temas aos quais Darcy Ribeiro mais se dedicou. Conforme exposto em *Testemunho*, a realização deste amplo estudo que abordou, entre outros temas, a transfiguração étnica dos povos indígenas brasileiros, foi subsidiada pela UNESCO. Segundo o autor, a entidade internacional, estava “fascinada pelo que parecia ser a tão decantada democracia racial brasileira e aparentemente feliz assimilação das nossas populações indígenas debaixo da

proteção do Estado” (RIBEIRO, 1990, p. 46). Contudo, “para decepção da UNESCO, todos os estudos demonstraram que havia e há um velho e ativo e amargo preconceito, bem como uma odiosa discriminação na relação de negros e índios com brancos” (RIBEIRO, 1990, p. 46).

Lemos no prefácio da edição utilizada nesta pesquisa que a intenção de estudar a assimilação de indígenas na sociedade brasileira acabou por demonstrar que, de fato, não houve assimilação:

Nenhum grupo indígena jamais foi assimilado, é uma ilusão dos historiadores, que trabalham com documentação escrita, a suposição de que havia uma aldeia de índios e onde floresceu, depois, uma vila brasileira, tenha ocorrido uma continuidade, uma se convertendo na outra. [...] Os índios foram morrendo vítimas de toda sorte de violências, e uma população neobrasileira foi crescendo no antigo território tribal [...]. (RIBEIRO, 1996, p. 11-2)

Rejeitando a pura assimilação, a integração dos povos indígenas ao Brasil do século XX é mostrada sob os termos de uma transfiguração étnica, que seria “o trânsito da condição de índio específico, conformado segundo a tradição de seu povo, à de índio genérico, quase indistinguível do caboclo” (RIBEIRO, 1996, p. 12-3). A obra mostra que, em muitos casos, os indígenas transformam seus modos de ser e viver na tentativa de resistirem e/ou adaptarem-se às pressões do processo civilizatório mas, mesmo assim, o fazem “conservando sempre sua identificação étnica” (RIBEIRO, 1996, p. 12-3).

De acordo com o antropólogo João Pacheco de Oliveira (2001), *Os índios e a civilização* faz parte do rol das obras que são referenciais do pensamento social do Brasil:

Em termos de informação e sistematização de dados, esse livro continua a ser uma peça insubstituível, referência obrigatória para qualquer apreciação global da população indígena brasileira. A compreensão do processo de transfiguração étnica, dos mecanismos de exclusão atuantes na sociedade brasileira, dos fatores extralocais, nacionais e internacionais, que interferem e definem os limites da interação entre índios e brancos Brasil, continuam a ser diretivas importantes e atuais para a investigação antropológica. (OLIVEIRA *apud* COELHO, 2012, p. 166)

A importância alcançada por esta obra é confirmada pelo fato de que forneceu subsídios ideológicos para uma política indigenista baseada no ideal de fraternidade. Em grande medida, a ação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) foi alicerçada na visão expressa por Darcy Ribeiro na segunda parte desse estudo. Ao contrário dos Estados Unidos, por exemplo, o projeto brasileiro para as populações indígenas, em certa medida, rejeitou o

extermínio como política pública para a resolução dos conflitos entre o projeto expansionista e as populações indígenas (SOUZA LIMA *apud* MOREIRA, 2012, p. 21-2).

Aqui também nos importa mencionar que, em relação à obra *O povo brasileiro* (2001), em *Os índios e a civilização* (1996) vemos mais destacadas as características que a classificam como um texto de caráter quantitativo, havendo, por exemplo, tabelas mostrando aspectos demográficos sobre as populações indígenas. Porém, o autor não deixa de construir seus argumentos e conclusões de modo absolutamente crítico, rejeitando a isenção puramente descritiva diante das questões abordadas:

A proteção oficial aos índios só prestou serviços efetivamente relevantes na pacificação de tribos hostis, em que dava solução aos problemas da expansão da sociedade nacional e não aos problemas indígenas que visava amparar. [...] A ação missionária, sendo conduzida com propósitos de incorporação do indígena na sociedade, operou frequentemente de forma mais negativa que a proteção oficial. Para isto contribuíram a intolerância dos missionários diante da cultura indígena, como a despreocupação das missões em garantir aos índios a posse de seu território e, ainda, as práticas de desmembramento da família indígena pela intimação dos filhos nas escolas missionárias a fim de receber educação orientada no sentido de destribilizá-los. (RIBEIRO, 1996, p. 496-7)

Dado o recorte proposto nesta pesquisa, diante de vários outros argumentos que possamos fazer acerca de *Os índios e a civilização* (1996), destacamos a recorrência da visão humanizadora diante das questões relativas ao choque entre o projeto de expansão empreendido pelo estado brasileiro e as populações indígenas. Além disso, por meio da pesquisa que deu origem à obra, o autor rechaçou uma construção discursiva que louvava as frágeis ideias da democracia racial e da assimilação feliz do indígena na sociedade nacional. A obra de Ribeiro desnudou a realidade problemática da neocolonização e contribuiu significativamente para a construção de um viés crítico acerca de seus efeitos. A estes argumentos, acrescentamos que o indígena é mostrado em face da sobrevivência de sua identificação étnica, fato que corrobora a reflexão proposta, uma vez que buscamos apresentar tal sobrevivência em âmbito da representação literária materializada em *Maíra* (2007).

Outro texto que apresenta perspectivas acerca dos povos indígenas presentes na escrita de Darcy Ribeiro é o prefácio que escreveu para a obra de Mércio Pereira Gomes, *Os índios e o Brasil* (1998). Nele, além de saudar e elogiar a honestidade e lealdade expressas no livro, o antropólogo desenvolve argumentos que destacam uma ligação temática entre a obra de Mércio Pereira Gomes e *Os índios e a civilização* (1996). Darcy Ribeiro também

reafirma o caráter indissociável dos povos indígenas como matriz étnica na formação do povo brasileiro, alegando que estes são os “primeiros brasileiros” (RIBEIRO, 1998, p. 08).

Todavia, considerando o intervalo cronológico existente entre as duas obras, o antropólogo mineiro acrescenta novas nuances à imagem do indígena brasileiro:

É de assinalar aqui que este índio novo, tão melhor armado para a sua própria defesa, provoca grandes antipatias. O seu símbolo maior, Mário Juruna⁵, chega a desencadear ódios como se fosse um ser detestável. [...] Irritação ainda maior provoca em outros setores o índio que apela para os mecanismos e linguagens do sistema capitalista para sobreviver no contexto mercantil em que está posto. Índios cobrando para serem filmados? Índios querendo royalties sobre minérios extraídos do seu território? Índios arrendando castanhas? Índios cobrando aluguel de pastos ou de terras agrícolas? Tudo isso parece horrível, tanto para os bobocas, por sua ingenuidade, que só admitem o índio como o selvagem ingênuo, quanto para os sabidos, que preferem negociar com funcionários ladravazes do que com as lideranças das comunidades indígenas. (RIBEIRO, 1998, p. 09 – 10)

Percebemos que neste prefácio o antropólogo faz uma espécie de atualização a respeito dos indígenas brasileiros, mencionando a tomada de consciência acerca das injustiças a que são sujeitos no Brasil contemporâneo. Além disso, ao mostrar que o indígena utiliza os mesmos mecanismos mercadológicos empregados na destruição das bases sociais de sua cultura, fornece a possibilidade de identificar que um processo análogo se dá em âmbito do uso da linguagem. A figura do *trickster*, conforme poderemos observar no próximo capítulo, será vista como um dos elementos que permitem a apropriação da linguagem do colonizador no intuito de subvertê-la, possibilitando a existência de um discurso contra-hegemônico e de resistência cultural por meio da expressão literária.

1.2 Textos autobiográficos: *Testemunho e Diários Índios. Os Urubu-Kaapor*

Prosseguindo o percurso de nossa análise, também observamos as imagens do indígena formadas no âmbito da escrita autobiográfica do antropólogo Darcy Ribeiro. Foram escolhidos dois dentre os textos escritos na voz do próprio autor: *Testemunho* (2009) e *Diários índios. Os Urubu – Kaapor* (1998).

⁵ Mário Juruna foi o primeiro e único deputado federal indígena no Brasil, eleito em 1982. Pertencente à etnia Xavante, ganhou notoriedade nos anos 70, ao percorrer gabinetes em Brasília, em busca da demarcação de terras indígenas. Mário costumava levar consigo um gravador, que usava para registrar as promessas feitas por autoridades acerca das pautas dos indígenas que representava.

Em *Testemunho* (2009), encontramos uma compilação de entrevistas, textos, artigos e outros materiais, na qual o autor expõe algumas bases de sua formação como intelectual, além de rememorar as vivências junto a povos indígenas e relatar algumas experiências acumuladas nos anos em que foi exilado político da ditadura militar. Desde o início da obra, a questão indígena aparece como um dos elementos conformadores de sua atividade política e intelectual. O trecho do discurso que realizou na ocasião em que recebeu o título de doutor *honoris causa* da Universidade de Paris – Sorbonne, proferido em 1978 e transcrito na obra, demonstra a paixão e a responsabilidade que a si mesmo incumbia pelas causas dos povos originais do Brasil:

Fracassei como antropólogo no propósito mais generoso que me propus: salvar os índios do Brasil. Sim, simplesmente salvá-los. Isto foi o que quis. Isto é o que tento há trinta anos. Sem êxito. Salvá-los das atrocidades que conduziram tantos povos indígenas ao extermínio: mais de 80, sobre um total de 230, neste século. Salvá-los da expropriação de suas terras, da contaminação de suas águas e da dizimação de fauna e flora que compunham o quadro de vida dentro do qual eles sabiam viver; mas cujo saqueio, desapropriação e corrupção convertem a eles também em mortos vivos. Salvá-los da amargura e do desengano, levados a suas aldeias em nome da civilização, pelos missionários, pelos protetores oficiais, pelos cientistas e, sobretudo, pelos fazendeiros, que de mil modos lhes negam o mais elementar dos direitos: o de serem e permanecerem tal qual eles são. (RIBEIRO, 2009, p. 11)

Na seção do livro que é denominada *Etnologando*, Darcy Ribeiro relata que, ainda na juventude, a notícia de sua opção de se tornar etnólogo indigenista foi rechaçada por seus colegas e familiares. Como uma das motivações iniciais, o autor destaca certo “deslumbramento com a humanidade índia, tão ínvia e essencial” (RIBEIRO, 2009, p. 40). Na continuação da leitura, deparamos com uma caracterização altamente personificada de sua ligação com os indígenas. Ao versar sobre ética para o exercício da antropologia, o autor não se furta da aparente emoção quando escreve acerca dos indígenas com que conviveu:

Aos poucos, com a acumulação das experiências e vivências, os índios me foram desasnando, fazendo-me ver que eles eram gente. Gente capaz de dor, de tristeza, de amor, de gozo, de desengano, de vergonha. Gente que sofria a dor suprema de ser índio em um mundo hostil, mas ainda sim guardava no peito um louco orgulho de si mesmos, como índios. Gente muito mais capaz que nós de compor existências livres e solidárias. [...] Assim foi que aprendi a olhar os índios com os olhos deles mesmos. (RIBEIRO, 2009, p. 44).

É notória, portanto, a influência desempenhada pela vivência com os povos indígenas em sua formação intelectual. A partir disto, parece que se desenvolveu em Darcy Ribeiro o senso de que os povos sujeitos aos processos colonizadores necessitavam ser vistos a partir de sua própria perspectiva. Como já mencionado, *O povo brasileiro: a formação e o sentido*

do Brasil (1995) apresenta a perspectiva da história do país a partir de suas populações originárias e, como poderá ser visto, esta assertiva se faz presente na construção temática e estética de seus romances.

A segunda obra de cunho autobiográfico na qual se verifica a importância do tema das questões indígenas dentro da totalidade do legado de Darcy Ribeiro é *Diários Índios. Os Urubus-Kaapor* (1998). Contendo mais de 600 páginas e lançada em 1996, um ano antes da morte do escritor, a última publicação do autor é uma compilação de cartas enviadas à sua primeira esposa, Berta Ribeiro, quando esteve em expedições realizadas pelo SPI no interior do estado do Maranhão, entre os anos de 1949 e 1951. A primeira das duas expedições teve início no mês de novembro de 1949 tendo como ponto de partida o município maranhense de Vizeu. Darcy Ribeiro foi acompanhado pelo cinegrafista Heinz Foerthmann e pelo linguista Max Boudin. Conforme consta no artigo Coelho (2012), a segunda expedição começou às margens do rio Pindaré, interior do Maranhão, no segundo dia de agosto de 1951. A mesma estudiosa corrobora a imagem cristalizada de Darcy como defensor das causas indígenas: “O registro da viagem do antropólogo tem um caráter político. Denuncia as más condições dos postos indígenas, as situações de pobreza e miséria vividas pelos índios, e pelas populações de lugarejos e vilas igualmente marginalizados” (COELHO, 2012, p. 175). Além de relatos em primeira pessoa, o escritor procurou registrar suas primeiras imersões nos modos de viver indígenas a partir de mapas, fotografias, correspondências oficiais, além de desenhos e outras anotações. Todas estas informações são reunidas sob o tom epistolar, encontrado em toda a obra.

Diários Índios. Os Urubu-Kaapor (1998), lançada ao final da vida do autor, funciona como uma espécie de analepse da trajetória de Darcy Ribeiro. Conforme lemos na obra anteriormente comentada, *Testemunho* (2009), algumas convicções, posicionamentos ideológicos e afeições tiveram gênese nas expedições realizadas em virtude de seu trabalho no SPI. Nessa produção autobiográfica, além de sua doação a defesa das causas indígenas, é demonstrada a sua característica de homem de muitas atividades. Segundo Coelho (2012, p. 175), estes diários ultrapassam as fronteiras disciplinares, estabelecendo conexões entre saberes e textos do antropólogo mineiro.

Em caráter de contextualização, mencionamos que os textos autobiográficos de Darcy Ribeiro demonstram que as vivências com os povos indígenas foram importante substrato de suas produções, tanto etnográficas, quanto ficcionais. Além disso, fica clara a identificação de que a perspectiva indígena deve ser parte necessária de qualquer reflexão ou produção que abarque as questões a eles relacionadas. Entretanto, é igualmente

importante mencionarmos que o trabalho apaixonado de Darcy Ribeiro não permitiu que seu labor científico ocorresse com habitual assepsia e certa ‘frieza’ científica e acadêmica, comum aos círculos intelectuais:

Vivi muito tempo com os índios, voltando a cada ano às aldeias para observar incansavelmente seu modo de ser e de viver e para dele participar no exercício de minha função de antropólogo. Supus que fosse assim até suspeitar de motivações mais lúdicas que cognitivas. Acho hoje que eu gostava mesmo era de estar ali vendo, encantado, os índios serem tal qual são ou eram. Este encantamento tinha raiz na simpatia que eles, com seus modos peculiares de serem e de fazerem, suscitavam em mim. (RIBEIRO, 2009, p. 41-42).

Entendemos, portanto, que os textos autobiográficos são um importante espaço para reflexão, oferecendo condições de aprofundamento da análise a que nos propomos nesta dissertação. Cientes da natureza artística da escrita literária, as informações biográficas e de cunho antropológico/etnográfico do escritor até aqui reunidas, obviamente, não dão conta de sustentar a totalidade dos argumentos a respeito dos aspectos da resistência cultural que estão presentes em *Maíra*. Todavia, como mostraremos mais adiante, é útil para a nossa reflexão crítica entender como Darcy Ribeiro cria, por meio de escrita literária, um objeto artístico único. É possível pensarmos que não poderia realizar sua escrita ficcional sem contar com o acúmulo demonstrado em sua produção intelectual e adquirido por meio de suas vivências em meio aos povos indígenas. Como complemento necessário a esta abordagem, no próximo tópico buscamos elencar características da narrativa que sejam capazes de demonstrar o romance como importante documento artístico acerca das questões relacionadas à neocolonização dos povos indígenas, ainda empreendida no Brasil do século XXI.

1.3 Texto literário: *Maíra*

Ao todo, o autor mineiro lançou quatro romances: *Maíra* (1976), *O mulo* (1981), *Utopia Selvagem* (1982) e *Migo* (1988)⁶. Em *O mulo* (1988), lançado cinco anos após a primeira publicação de *Maíra* (1976), a temática apresenta aspectos das populações mais humildes, sobretudo negros e mestiços, mão de obra explorada nos rincões de um Brasil rural, apresentando crítica ao domínio dos patrões que, ultrapassando a exploração física, alcançavam a imagem que estes trabalhadores constroem de si mesmos. Em *Utopia*

⁶ Neste trecho, o ano corresponde ao lançamento da primeira edição de cada obra, e não das edições utilizadas neste trabalho.

Selvagem (1982), há destaque para as miscigenações culturais que formam a identidade cultural brasileira, em uma narrativa cheia de contornos fantásticos. O último romance lançado, *Migo* (1988), apresenta grande carga de elementos biográficos do autor, sem deixar que a obra abandone o terreno da ficção.

A produção ficcional de Darcy Ribeiro é menos extensa e conhecida que a de cunho etnográfico e antropológico, porém, seus romances fizeram que o autor se tornasse célebre também por meio da expressão literária. Em outubro de 1992, Darcy Ribeiro foi eleito para ocupar a décima primeira cadeira da Academia Brasileira de Letras, que tem por patrono Fagundes Varela. Toda a produção literária do escritor apresenta certa consonância com seu reconhecido posicionamento crítico e com o seu conhecimento acadêmico, aspectos que se cristalizaram em sua imagem pública. Dentro do escopo pretendido neste capítulo, tomamos o romance *Maíra* (2007) como objeto literário no qual é possível identificarmos as visões de Darcy Ribeiro acerca dos povos indígenas.

Maíra (2007), é o primeiro e mais aclamado romance de Darcy Ribeiro. O autor utiliza seu conhecimento em antropologia, etnografia e outros ramos da ciência sem que estes apresentem conflito com a plasticidade artística encontrada na narrativa. As questões indígenas, observadas sob seus vieses mais críticos, assumem um papel de centralidade temática da obra. Temos, portanto, concordância com a afirmação de Bosi (2007), presente em um dos textos que compõem a fortuna crítica da edição especial de vinte anos de lançamento do romance, na qual identifica tematicamente a obra de Darcy Ribeiro:

O seu tema é cruel como o sentido mesmo da colonização que o branco europeu vem empreendendo desde a *epo-tragédia* (o gênero é misto e impuro) que começou com os descobrimentos e ainda não se fez cabalmente, como bem sabe quem está atento aos massacres e vexames ainda sofridos pelos índios brasileiros. (BOSI, 2007, p. 387).

Maíra (2007) é um romance denso, muitas vezes se revezam dando prosseguimento a fios narrativos que se diferenciam ao mesmo tempo em que se mostram interdependentes. Ao perscrutarmos a composição literária, percebemos narrativas conjuntas, pelas quais o processo de aculturação do indígena brasileiro é mostrado de forma individualizada – tendo como foco principal o drama psíquico do índio Isaías/Avá – e também de maneira coletiva, mostrando a comunidade mairum que tem seu modo de vida descaracterizado em razão das investidas da colonização. Dentro do enredo, o fio narrativo mais destacado conta a história de Avá, batizado pelos religiosos católicos como

Isaías⁷. Após desistir de seu intento de desenvolver uma carreira eclesiástica, o que coroaria o trabalho da quase esquecida missão católica de Nossa Senhora do Ó, Isaías retorna à tribo mairum, uma etnia que tem sua organização social baseada na devoção ao seu criador, o deus Maíra. À narrativa biográfica de Isaías/Avá, junta-se a figura da personagem Alma, mulher saindo dos anos da juventude, que busca no trabalho religioso da missão católica a purgação dos ‘pecados’ cometidos em uma vida desregrada de uma jovem urbana de classe média.

Todavia, para além da narração centrada nos dois personagens, outros elementos temáticos aparecem na medida em que o romance revela uma diversificada e numerosa gama de personagens e fios narrativos que se entrecruzam.

Assim, a visão panorâmica que se tem de Maíra é a de um mosaico assentado sobre a floresta amazônica. De seu colorido emergem os pigmentos indígenas mairuns, representados por seus rituais e mitos, somados à materialidade da construção de personagens complexos [...]. (SANTOS, 2009, p. 385)

A narração das cerimônias ritualísticas da tribo mairum, iniciada a partir da morte do ancião Anacã, permite o retrato da cultura indígena por um viés coletivo. A realidade dos ribeirinhos da Amazônia longínqua pode ser enxergada no sincretismo de Xisto, profeta popular que parece anunciar o apocalipse que, ao menos em relação aos índios da região, já está em vias de acontecer. O personagem Juca, mestiço, ávido por inserir-se na engrenagem mercadológica da exploração da natureza e do patrimônio dos indígenas, dá a medida da aculturação e seus vis efeitos. Em outros momentos, a descrição do cotidiano tribal, destaca o uso de uma linguagem considerada chula, sobretudo empregada para narrar os costumes sexuais indígenas, coloca em franco contraste o modo de vida mairum com o celibato dos catequizadores católicos.

Em meio a pluralidade de informações que encontramos na leitura de *Maíra*, vemos como difícil qualquer intento de descrever a obra em sua totalidade temática. De qualquer modo, é válida a identificação feita pelo próprio autor, na introdução da edição utilizada na feitura deste trabalho:

Vira bem que o tema verdadeiro de *Maíra* era a morte de Deus, que morria porque o mundo mairum estava condenado, não tinha salvação. Isso me permitiu escrever um capítulo poético em que o próprio Deus, perplexo, se lamenta e se pergunta que Deus é ele, e qual será seu destino, com o desaparecimento do seu povo. [...] Todas essas contaminações do texto me levaram a fazer de *Maíra* não só uma

⁷ Neste trabalho, assim como no romance, os nomes Isaías e Avá são utilizados igualmente para fazer menção ao protagonista.

reconstituição literária da etnologia indígena, em que qualquer leitor aprende mais sobre o modo de ser, de se organizar e de viver de um povo indígena do que lendo dezenas de livros etnográficos. [...] O melhor, porém, foi dar uma de Homero, retomando, compaginando a mitologia de dezenas de povos indígenas que eu conhecia muito bem, para reapresentá-la ali unificada e para contrastá-la, enquanto cosmogonia, com a visão cristã do mundo. (RIBEIRO, 2007, p. 22)

A partir da identificação exposta, podemos reunir alguns apontamentos que demonstram que o romance surge como materialização artística de nuances do pensamento darwiniano acerca das questões indígenas. Vemos que a identificação da morte de um deus por meio do desaparecimento de seu povo tem óbvia relação com o processo histórico da colonização. Já a afirmação de que é possível aprender mais sobre o universo indígena por meio da leitura do romance do que pelos livros de etnografia antecipa que existe em *Maíra* (2007) grande contingente de conhecimento adquirido no exercício da carreira científica e intelectual do autor. Ao mencionar o capítulo poético, o autor nos dá a noção de que a linguagem literária é aquela que possibilita que o tema ganhe necessária amplitude em seu tratamento e que, de certa forma, corresponda à dimensão pessoal (RIBEIRO, 2009, p.11) que sempre imprimiu ao seu trabalho junto aos povos indígenas. O romance revela que a escrita literária funciona como uma espécie de amálgama, conecta os saberes científicos àqueles que foram adquiridos na convivência direta com as etnias indígenas ao longo da vida de seu autor.

Também na introdução da edição utilizada, o autor afirma que o romance é fruto da terceira tentativa de escrevê-lo. O primeiro esboço da obra surgiu como uma tentativa de aliviar o esgotamento causado pelo processo exaustivo de escrita de *O processo civilizatório*: “Percebi que a obsessão em que estava atolado era como um polvo metido na minha cabeça. O único modo de escapar dele era por lá dentro outro polvo” (RIBEIRO, 2007, p. 19). Esquecido em meio ao trabalho da escrita de *As Américas e a Civilização*, a obra só voltou a ser reescrita na prisão, em 1969, quando Darcy Ribeiro volta ao Brasil e é preso pelo governo dos militares (RIBEIRO, 2007, p. 20). Porém, somente a terceira investida de escrita de *Maíra* (2007) pôde ser finalmente concretizada: “A terceira e derradeira versão de *Maíra* eu escrevi no meu segundo exílio, em Lima. [...] Outra vez não tendo anotação nenhuma dos exercícios anteriores, tive que recomeçar. Foi uma beleza (RIBEIRO, 2007, p. 21).

A narrativa de Darcy Ribeiro possui elementos que a identificam como ficção crítica. Em âmbito temático, o romance possui traços que correspondem as características do romance modernista brasileiro, sobretudo as produções escritas nos anos do regime militar, o que podemos confirmar a partir da crítica de

Bosi (2013)⁸ acerca da ficção brasileira nesse período:

O melhor da literatura feita nos anos do regime militar bateria, portanto, a rota da contraideologia, que arma o indivíduo em face do Estado autoritário e da mídia mentirosa. Ou, em outra direção, dissipa as ilusões da onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhe a realidade da diferença. (BOSI, 2013, p. 465)

Podemos perceber que, mesmo não correspondendo tipicamente ao sujeito burguês, cujo retrato é característico à gênese do gênero romance, o protagonista Isaías, dentre outros personagens encontrados em *Maíra* (por exemplo, a jovem cidadina Alma), em alguma medida correspondem ao retrato do indivíduo desiludido da onipotência e onisciência que poderia dar ao homem – sobretudo na visão burguesa acerca do mundo -, a capacidade de construir sua trajetória tendo domínio sobre a realidade que o circunda.

O quadro que demonstra a fraqueza do indivíduo diante do peso de uma realidade imensamente maior que ele é um elemento característico do romance moderno, tratado por grandes teóricos da literatura mundial, conforme vemos nas produções de Lukács (1916), e seu ‘discípulo’, o também húngaro, Ferenc Fehér (1972). Acreditamos que o romance modernista brasileiro assimilou bem este matiz da narrativa moderna. A partir do tipicamente regional, como é o caso de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, a literatura nacional consegue exprimir os dilemas universais do homem, sem deixar de apresentar temas que são autenticamente pertencentes ao retrato histórico e social do Brasil.

Alguns trechos do romance de Darcy Ribeiro apresentam dilemas existenciais típicos ao homem do século XX, retratando o homem inapto a compreender e/ou dominar os meandros de sua própria existência frente à uma avassaladora realidade. Para que melhor se compreenda isso, algumas falas de Isaías são úteis como exemplo. No início da narrativa, o nono capítulo, denominado *Avá* (nome mairum de Isaías), apresenta o personagem ao leitor

⁸ Cientes da vasta produção teórica acerca da literatura modernista do Brasil, escolhemos pautar a identificação do romance de Darcy Ribeiro como pertencente a este estágio da literatura nacional a partir dos argumentos encontrados em *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi. Por ser outra a centralidade temática de nosso trabalho, escolhemos nos orientar a partir da referida produção, pois a mesma é reconhecida por conter um dos maiores panoramas cronológicos e sócio-históricos da literatura brasileira. Salientamos que a identificação de características modernistas na obra de Darcy Ribeiro oferece um amplo espaço para reflexões mais aprofundadas sobre o tema.

por meio de um sôfrego monólogo. A incapacidade do herói de *Maíra* (2007) diante dos dilemas de seu passado e de seu futuro incerto é ratificada por meio da última frase: “Tudo que tenho são duas mãos inábeis e uma cabeça cheia de ladainhas. E este coração aflito que me sai pela boca” (RIBEIRO, 2007, p. 76). Em outro trecho, no qual o personagem já se encontra na tribo mairum, sofrendo os efeitos de sua readaptação problemática, a lamentação “Sou uma pobre máquina de pensar e de rezar, que Deus me ajude” (RIBEIRO, 2007, p. 305); mostra que o herói, incapaz de plenamente exercer tal função, contribui para que possamos observar que, neste ínterim, a narrativa atende às características de um romance modernista.

Novamente, recorremos ao que afirma Bosi (2013):

Aparecem a partir dos anos 70 vários narradores para os quais é a apreensão das imagens do seu universo regional que lhes serve de bússola o tempo todo. [...] A potencialidade da ficção brasileira está na sua abertura às nossas diferenças. Não as esgotam nem os *bas-fonds* cariocas nem os rebentos paulistas em crise de identidade, nem os velhos moradores dos bairros de classe média gaúcha, nem as histórias espinhentas do sertão nordestino. Há lugar também para outros espaços e tempos e, portanto, para diversos registros narrativos como os que derivam de sondagens no fluxo da consciência. [...] O que conta e deve sobreviver na memória seletiva da história literária é o *pathos* feito imagem e macerado pela consciência crítica (BOSI, 2013, p. 464 – 6).

A floresta amazônica é o universo regional de *Maíra* (2007), as relações que se engendram dentro deste espaço geográfico constroem a narrativa, entrecortada por diversas visões participantes da neocolonização da região no século XX. A tribo mairum, por sua vez, ocupa o epicentro deste universo: “O próprio pátio de terra batida é também lugar de posições prescritas. [...] Para nós mairuns, aquele pátio é o centro do mundo, o ponto fixo ao redor de onde tudo se move, acontecendo”; o protagonista do romance completa: “Minha aldeia mairum: Rominha minha, fonte minha, raiz minha, me espera lá, lá vou!” (RIBEIRO, 2007, p. 75). A designação da aldeia como “Rominha” apresenta o contraste entre cosmogonias na medida em que se identifica o valor simbólico desempenhado por Roma, local onde está o Vaticano, sede de um dos principais poderes envolvidos no processo de aculturação dos povos indígenas. Assim, o indígena aparece como o preceptor de um universo simbólico que possibilita novas valorações e o contraste com a cosmogonia do colonizador.

Ao identificar que as diferenças regionais brasileiras potencializam as ficções modernistas, Bosi (2013) permite que pensemos que o “romance dos índios e da Amazônia”

(tal qual a obra é identificada em sua capa), faz parte deste quadro. A esses matizes juntamos o uso do fluxo de consciência, os solilóquios, os monólogos interiores, recursos espalhados por toda a narrativa. Desse modo, a valorização da criação (*pathos*) estética de imagens existentes em *Maíra* (2007), sobrevive também por meio da abordagem crítica de um tema histórico contundente, porém pouco explorado dentro da literatura nacional: o desaparecimento gradativo das etnias que são originais do Brasil, processo realizado sob a égide do avanço da civilização sobre a floresta.

No mesmo texto já citado, Bosi (2013) afirma que uma das características que mais impressionava a crítica contemporânea dos anos 70 era a pluralidade de formas encontradas nas narrativas. O romance de Darcy Ribeiro possui diversos elementos que o inserem neste rol de obras que se destacam por sua construção formal. As categorias narrativas de tempo, espaço, narrador, dentre outras, possuem matizes muito peculiares na obra.

Maíra (2007) é composto por 66 capítulos, divididos em quatro partes. O tempo da narrativa é orquestrado de forma complexa, não obedecendo a uma disposição cronológica mimética. Desse modo, a biografia de algumas das personagens é mostrada a partir dos mecanismos narrativos de analepse e prolepse, como é o caso da personagem Alma, encontrada morta em uma praia do rio Iparanã, logo no primeiro capítulo do romance, denominado *A Morta* (RIBEIRO, 2007, p. 33).

Lendo os capítulos iniciais, percebemos um revezamento de vozes distintas, sendo que a categoria do narrador aparece na ficção em várias modalidades. No primeiro capítulo, a voz de um narrador aparece pouco, dificultando sua plena identificação. O leitor vai tomando conhecimento do desenvolvimento da ação por meio do diálogo dos personagens. No segundo capítulo, a voz é de um narrador heterodiegético onisciente, que parece observar as cerimônias mairuns a partir do alto, tendo ciência de pensamentos e intenções: “A-CASA-DOS-HOMENS ferve de gente: homens, mulheres e crianças. Vivos e mortos. Todos os mairuns estão aqui. [...] Todos estão aqui. Vêm a chamado de Anacã, o tuxaua. Ele terá uma coisa muito importante a dizer!” (RIBEIRO, 2007, p. 37). Dentro da variedade de narradores, há também o do tipo homodiegético não onisciente, o qual podemos exemplificar por meio dos capítulos escritos sob a voz de Isaías/Avá, personagem protagonista: “TODOS OS HOMENS nascem em Jerusalém. Eu também? Padre serei, ministro de Deus da Igreja de Nosso Senhor Jesus Cristo. Mas gente, eu sou? Não, não sou ninguém” (RIBEIRO, 2007, p. 41).

Por meio das variações de narradores, o romance apresenta vozes distintas, cada uma delas mostrando os conflitos do enredo a partir de diferentes lugares, partindo da

perspectiva do indígena até a dos representantes do estado. Em caráter de exemplo, mencionamos o capítulo *Nonato*, composto somente por uma espécie de portaria do Departamento de Polícia Federal, a qual designa o major Nonato dos Anjos como investigador da morte de Alma (RIBEIRO, 2007, p. 65). Concordando com Cunha (2007, p. 56), podemos dizer que Darcy Ribeiro dá espaço para uma pluralidade de vozes que demonstram a complexidade do conflito entre culturas tão díspares. Candido (2007, p. 383), salienta que “a multiplicidade de pontos de vista permite a Darcy Ribeiro desdobrar o universo de seu livro em três setores que se interpenetram: o do índio, o do branco e dos seres sobrenaturais”.

Além de contribuir para que haja mais informações acerca do universo a partir do qual o enredo é desenvolvido, a narração construída sob diferentes vieses revela o caráter polifônico que está presente em toda a obra. Tal característica tem ligação com a natureza do gênero do romance, apontando para a concepção dos estudos de linha bakhtiniana acerca da criação verbal:

O dialogismo e a polifonia estão vinculados à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, ao seu povoamento por um grande número de personagens, à capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e dos caracteres humanos, traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada. (BEZERRA, 2005, p. 192)

Em uma tentativa de compreensão mais geral da narrativa, percebemos que o romance revela como um exercício de memória e reflexão crítica acerca do processo histórico que dizimou indígenas no Brasil e em outros países sujeitos a semelhantes processos de colonização. A organização do sumário evidencia esse caráter memorial. Os sessenta e seis capítulos são divididos nos seguintes agrupamentos: *Antífona*, *Homília*, *Canon* e *Corpus*; partes da liturgia de uma missa.

Para aproximar a estrutura da obra à mitologia cristã, as partes estão dispostas tal qual o ritual a que remete. Parte dos ritos iniciais (*Antífona*) passa para a parte em que a palavra é o centro (*Homília*) e alcança o ápice no rito sacramental em que se encontram o ritual da transubstanciação (*Canon*) e da antropofagia (*Corpus*). (SANTOS, 2009, p. 387)

Além de mencionarmos que a obra se estabelece por meio da forma uma relação dialógica com biografia de Isaías/Avá, catequizado por uma missão católica instalada às margens do rio Iparanã, é necessário salientarmos que o ritual da comunhão do corpo e do sangue de Jesus Cristo (missa) é um cumprimento daquilo que ordena a divindade

cristã: “Fazei isso em memória de mim”, ratificando o caráter de memorial da narrativa. Se a missa celebra e partilha a morte e ressurreição de Cristo aos católicos, *Maíra* (2007) convida o leitor a partilhar da memória indígena. A missa também pode ser vista como representação do processo colonizador, pois remete à primeira celebração católica no Brasil, relatada na narrativa de Pero Vaz de Caminha.

Esta organização peculiar da estrutura narrativa será discutida no quarto capítulo de nosso trabalho, tendo em vista como tais aspectos dialogam com a existência de características do *trickster* na escrita literária de Darcy Ribeiro. Todavia, alguns dos elementos já mencionados (por exemplo, a estrutura peculiar e a existência de diversas perspectivas narrativas) correspondem às características de uma obra de reconhecido teor crítico e valor estético.

Conforme procuramos mostrar nas duas primeiras partes deste capítulo, Darcy Ribeiro demonstra, como poucos, ser um profundo conhecedor do universo indígena. Este conhecimento, visível em suas obras de cunho etnográfico/antropológico e autobiográfico parece ser o substrato a partir do qual se dá a criação de *Maíra* (2007). Concordamos, portanto, com a hipótese de Junqueira (2007, p. 399), na qual alega que o autor tenha preferido situar sua obra no terreno da ficção por este permitir o registro de matizes da existência indígena com maior liberdade. Um dos exemplos disso localiza-se na figura do protagonista, a qual permite que aspectos relativos à colonização e à catequização de indígenas sejam vislumbrados a partir do indivíduo.

Esta singular gama de conhecimento acerca do universo indígena, a complexidade formal e o acentuado teor crítico de *Maíra* (2007) são alguns dos matizes que permitiram ao romance ganhar valor dentro do campo da crítica literária. Porém, conforme o que apresenta Castro (2007), na época de sua publicação, a obra não despertou grande agitação na crítica literária brasileira:

[...] o romance *Maíra* de Darcy Ribeiro é um sucesso internacional. Mas, em 1976, ao ser lançado, pouca atenção mereceu. Assim tem sido com inúmeras obras literárias cujo o valor só mais tarde é reconhecido. No caso de Darcy Ribeiro, é possível que se tenha tratado de exemplo ilustrativo de uma falha de visão crítica. Talvez os especialistas desconfiassem instintivamente de um romance elaborado com sucata de material antropológico. Ou, o que é mais provável, achassem imprudente elogiá-lo por essa tentativa, dado o clima brasileiro da época, sendo ele malvisto pelo regime ditatorial imperante”. (CASTRO, 2007, p. 391)

Esta hipótese é corroborada na crítica de Santos (2009), a qual acrescenta que o romance mostra o indígena como parte indissociável da formação da identidade cultural brasileira:

A tensão estabelecida tanto no ato da publicação, oriunda da história de vida do autor, quanto na ausência de um olhar mais penetrante e sem preconceito da crítica em relação ao valor estético da obra impulsiona, de modo significativo, a visão contemporânea que faz o movimento de retorno no que lhe cabe à originalidade com que resgata as mentalidades constitutivas da cultura brasileira e, de modo particular, o índio. (SANTOS, 2009, p. 384)

Assim, conforme exposto na fortuna crítica disponível na edição utilizada neste trabalho, percebemos que, com o passar dos anos, o romance de Darcy Ribeiro ganhou notoriedade. Tornou-se, assim, objeto da crítica de alguns dos maiores especialistas em literatura no país:

É curioso que um dos homens mais trepidantes do Brasil tenha escrito um livro vagaroso, de compasso medido, que precisa ser lido lentamente, não só porque a matéria é densa, intrincada, cheia de dados sobre a vida e a mitologia indígenas, não só porque os desvios e afluentes se multiplicam – mas porque a maestria estilística segura o andar do leitor, dificulta a leitura superficial e cria a cada linha um interesse que precisa ser satisfeito pelo cuidado da percepção e atenção. (CANDIDO, 2007, p. 381)

Outro importante estudioso de nossa literatura, Bosi (2007) destaca a fusão diálogo entre o conhecimento científico e a composição artística, cujo resultado se condensa em *Maíra* (2007):

Emigrar e imigrar da antropologia para o romance, da ciência para a ficção, sem perder o pé em nenhuma das pátrias – esse tento raro estava destinado ao mais lúcido e ao mais apaixonado dos cientistas sociais da América Latina, Darcy Ribeiro. (BOSI, 2007, p. 387)

Percebemos, portanto, uma visível coerência entre as modalidades de escrita nas quais o autor constrói imagens acerca dos índios e as questões históricas e sociais que transitam no entorno de sua figura. Entretanto, é importante salientarmos que não são unicamente os saberes de cunho etnográfico e antropológico que sustentam a envergadura da valoração atribuída a obra. Mesmo dentro do escopo de uma obra que é vista por Bosi (2007, p. 383) como possuidora de um tema “cruel” e “sangrento”, o romance não perde as possibilidades de apreciação estética e de fruição que são comumente encontradas nas obras de reconhecido valor:

Tão belo é seu texto que lembra o indianismo de Gonçalves Dias. Darcy seria um indianista em prosa – sem os recursos da poesia, mas capaz de criar beleza e emoção. [...] A seriedade do pesquisador Darcy não supera a criatividade do romancista mas impõe limites à sua imaginação. [...] E, por minha conta, direi: enquanto o romancista criar beleza e nos elevar os sentimentos sejamos gratos: sua missão é nos dar prazer. (MAIA NETO, 2001, p. 393)

A visão crítica de Candido (2007), mesmo que em concordância com Maia Neto (2007) no tocante a beleza estética do romance, assinala grande diferenciação entre o romantismo indianista e a obra ficcional de Darcy Ribeiro:

Passando a natureza do livro: uma observação inicial: se pudermos dizer que Maíra é a seu modo um romance de tipo indianista, isto só terá sentido se for para mostrar sua originalidade. Não há mais nele a redução lírica ou heroica de José de Alencar, que fala dos índios, e por eles, com sua plena voz de civilizado que os quer embelezar. Não há tampouco a voz cheia de sarcasmo e humor com que Mário de Andrade desenrola a sátira de *Macunaíma*. (CANDIDO, 2007, p. 383)

Por meio das figuras de Isaías/Avá, protagonista de *Maíra* (2007), e de Peri, herói de *O Guarani*, de José de Alencar, podemos exemplificar a distinção entre a visão de Darcy Ribeiro e a de seus antecessores indianistas acerca do nativo brasileiro. Se os românticos do século XIX elegeram a figura indígena como estandarte da autoafirmação nacional, tratando-a como um mero receptáculo de uma espécie de roupagem heroica, que correspondia unicamente aos valores eurocêntricos; o escritor mineiro, ao contrário, mostra o índio de uma maneira que somente o peso das experiências adquiridas em suas vivências pode proporcionar. Um dos mais importantes exemplos está na narração das cerimônias e dos mitos indígenas. Apresentamos o trecho abaixo como um exemplo:

Todos os mairuns estão aqui. Os vivos, surpresos, de pé ou sentados, olham o tuxaua que está acororado na frente do aroe, bem no meio da casa enorme. [...] Os mortos também estão presentes, como sempre, mas hoje em maior número, entrando e saindo rapidamente. (RIBEIRO, 2007, p. 37)

A partir do excerto acima, identificamos que Darcy Ribeiro constrói a imagem do indígena a partir de uma visão de mundo que se difere daquelas que se cristalizaram através dos tempos a partir das narrativas históricas oficiais e das obras canônicas. O trecho que menciona que os mortos estão presentes “como sempre”, exhibe que não há ressalvas na realização do retrato do universo indígena tal como é para seus integrantes. Não se vê a idealização do bom selvagem, tampouco o exotismo comum a algumas obras literárias ou distanciamento característico do texto científico. Em todos os capítulos que

narram as cerimônias mairuns e os mitos de criação do mundo, o autor, sem deixar de imprimir beleza às imagens cunhadas por meio de sua escrita, expõe conflitos que os seus antecessores românticos, por razões históricas e ideológicas, preferiram camuflar.

Isso posto, apontamos que *Maíra* (2007) oferece inúmeras possibilidades de reflexão crítica, instaurando um novo patamar para o vislumbre da figura indígena dentro da literatura e da cultura nacional. O indígena é mostrado a partir do trágico encontro entre a sua cultura e o processo civilizatório. Este confronto entre visões de mundo tão inconciliáveis parece ser sempre o dispositivo dinamizador da narrativa:

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 sentimento dos efeitos da política expansionista e denegadora da cultura ocidental. (MARQUES, 2007, p. 16)

Os argumentos até aqui apresentados expõem que *Maíra* (2007) é uma obra na qual as questões relativas ao universo indígena e os efeitos impostos pela colonização ganham visibilidade por meio da realização literária. Salientamos que a obra possibilita novas reflexões e significações tendo em conta a sua temática central e os aspectos históricos e sociais a ela relacionados. Segundo Coelho (1989, p. 202), a obra não constitui mera lembrança dos ritos e mitos indígenas, mas “lendo-os e relendo-os, instaura um ‘caos’ – nascedouro-fonte de criação”. Há, portanto, um caminho aberto para variados olhares e investidas de leitura. Se em seu lançamento a obra não gozou de grande prestígio por parte da crítica, passadas quase quatro décadas, o romance é, provavelmente, um dos responsáveis por alçar o nome do antropólogo e político Darcy Ribeiro ao *status* de romancista de renome.

O profundo conhecimento do autor acerca dos mitos e de outros elementos presentes cultura indígena permite que a obra apresente a recorrência de figuras que podem ser consideradas *tricksters*. Desse modo, no próximo capítulo buscaremos conceituar alguns elementos que giram em torno das figuras dos *tricksters* e os aspectos envolvidos na relação entre tais figuras e a realização literária que possa ser vista como exercício de resistência cultural.

2 O *Trickster* na literatura como resistência cultural

Como pudemos observar até aqui, os temas relacionados aos povos indígenas estão presentes nas diversas dimensões do trabalho desenvolvido por Darcy Ribeiro em toda a sua carreira. Desse modo, vemos seus textos, sejam estes ficcionais ou não, como materialização desta ligação, conformando um importante legado social, expresso por meio de importantes obras de cunho etnográfico e antropológico, autobiográfico e também ficcional.

Neste segundo capítulo apresentamos, inicialmente, uma breve contextualização histórica acerca da colonização sob os termos das relações de alteridade e hierarquia que são condicionadas, dentre outras maneiras, por meio da linguagem. Na segunda parte deste mesmo capítulo, abordamos a figura do *trickster*, apresentando as suas mais recorrentes características a partir do acúmulo teórico acerca do tema. Além disso, no intuito de aproximação com o objeto de nossa reflexão, buscamos também mostrar que apesar dos poucos estudiosos brasileiros que abordam o *trickster*, as expressões artísticas e culturais brasileiras possuem exemplos que atestam a recorrência de tais figuras míticas de forma mais ou menos explícita.

2.1 Traumas da colonização: o indígena nas teias discursivas do colonizador

A colonização das Américas foi um empreendimento multifacetado, uma combinação de interesses políticos, comerciais e religiosos de poderosos agentes em busca de expansão de suas fronteiras, mercados e riquezas. Se por um lado o empreendimento colonial foi sinônimo de êxito para seus idealizadores; por outro, as diversas etnias que há milhares de anos habitavam o continente formam o grupo para o qual a colonização significou o acúmulo de terríveis consequências: mortes, expulsão de suas terras, aculturação, doenças, dentre outros efeitos do contato do homem branco com o nativo americano.

Esta conflituosa relação de exploração e extermínio, vetorizada do homem europeu para etnias nativas, parece assentar-se sobre uma espécie de paradoxo que é apontada pelo crítico búlgaro Todorov quando escreve sobre a complexidade das relações existentes no processo de conquista da América:

Existe aí um encadeamento terrível, onde compreender leva a tomar, e tomar a destruir, encadeamento cujo caráter inelutável gostaríamos de colocar em

questão. A compreensão não deveria vir junto com a simpatia? E ainda, não deveria predispor à conservação desse outro, fonte potencial de riqueza? O paradoxo da compreensão que mata desaparecia facilmente se fosse possível observar ao mesmo tempo, naqueles que compreendem, um julgamento de valor inteiramente negativo sobre o outro; [...]. (TODOROV, 1982, p. 151)

Vemos, através da afirmação de Todorov (1982), que o processo de colonização e seus desdobramentos não obedecem, necessariamente, aos interesses puramente políticos e econômicos, sendo configurados, em certa medida, pelo choque de cosmovisões. Ao falarmos de colonização, falamos sobre choque entre culturas e os efeitos físicos e psíquicos que recaem sobre os indivíduos que tomam parte nestes eventos.

Os estados europeus e as igrejas cristãs iniciaram o processo de colonização numa espécie de compartilhamento de interesses. A etimologia do termo colonização agrega dois vetores principais de sua agência. Na obra de Bosi, *Dialética da Colonização* (2001), o intelectual brasileiro destaca que a linguagem acaba por demonstrar a existência de relações na raiz de fenômenos que, aparentemente, são distintos:

Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem. As palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus*, e o particípio futuro é *culturus*. [...] O traço grosso da dominação é inerente às diversas formas de colonizar e, quase sempre, as sobredetermina. *Tomar conta de*, sentido básico de *colo*, importa não só em *cuidar*, mas também em *mandar*. (BOSI, 2001, p. 11-2)

Importantes aspectos acerca do processo de colonização podem ser extraídos a partir da reflexão histórico-etimológica de Bosi (2001). O primeiro que se faz necessário aqui mencionar é a ligação entre as palavras *cultura* e *culto*, que dividem o mesmo radical latino *colo*. O crítico também explica que a palavra *colo* designava nos tempos do império romano o cultivo da terra, portanto, uma atividade de trabalho. É interessante notarmos que a palavra *culto*, designando não apenas a busca pelo transcendental em seus variados matizes, mas também a realização desta busca de forma coletiva, está arraigada no mesmo radical.

Dessa maneira, podemos inferir que existe um sentido na colonização que conota e também denota (haja vista a reconstituição etimológica supracitada), uma espécie de totalização. A colonização, portanto, não é apenas um empreendimento econômico, mas também a imposição ‘a ferro e fogo’ de uma nova visão acerca da realidade. Assim, aos indígenas que foram e até hoje são submetidos aos desdobramentos

do empreendimento ‘civilizatório’, não apenas foi imposta a perda de suas terras, mas também a perda de todo um modo de existir e significar a existência. Por isso, em uma síntese, concordamos novamente com Bosi (2001, p. 15) quando alega que “a colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar seus bens, submeter seus naturais”. É este devastador acontecimento histórico que subjaz à existência do romance *Maíra* (2007), exercício memorial acerca dos efeitos da colonização, até hoje imputados aos nativos brasileiros.

Como mencionamos no capítulo anterior, em *O povo brasileiro: formação e sentido do Brasil* (1995), Darcy Ribeiro mostra que os povos indígenas formaram uma das matrizes étnicas do povo brasileiro. Longe de fazê-lo de forma romântica, o intelectual demarcou o contraste de significação que um mesmo processo - a colonização - teve para conquistadores e conquistados: “Suas concepções, não só diferentes, mas opostas, da morte, do amor, se chocaram cruamente” (RIBEIRO, 2001, p. 47). Ainda segundo o escritor mineiro, para os indígenas que os portugueses aqui encontraram, “a vida era dádiva de deuses bons, que lhes doaram esplêndidos corpos, bons de andar, de correr, de dançar de lutar” (RIBEIRO, 2001 p. 45). Os portugueses, na visão de Darcy Ribeiro, eram “gente prática, experimentada, sofrida, cientes de suas culpas oriundas do pecado de Adão, predispostos à virtude, com clara noção dos horrores do pecado e da perdição eterna” (RIBEIRO 2001, p. 45). Notamos, evidentemente, um profundo abismo entre as concepções acerca do mundo e da existência entre os dois primeiros grupos envolvidos no choque da colonização.

Um pouco avançado, o empreendimento colonial se tornou motivo de distintos sentimentos para europeus e indígenas. Para os que chegavam “o mundo em que entravam era a arena dos seus ganhos, em ouros e glórias” (RIBEIRO 2001, p. 44). Para os habitantes nativos o cenário era de doenças, escravidão, abusos das mais variadas formas e mortes:

Mais tarde, com a destruição das bases da vida social indígena, a negação de todos os seus valores, o despojo, o cativo, muitíssimos índios deitavam em suas redes e se deixavam morrer, como só eles tem o poder de fazer. Morriam de tristeza, certos de que todo o futuro possível seria a negação mais horrível do passado, uma vida indigna de ser vida por gente verdadeira. (RIBEIRO, 2001 p. 43)

Das primeiras décadas do século XVI até os dias atuais, o processo civilizatório continuou a acontecer e a cada investida do colonizador. Primeiro pelo português, depois bandeirante e por fim, apenas ‘brasileiro’: mais etnias foram dizimadas, e mais indivíduos

índigenas tiveram suas identidades esfaceladas em meio às engrenagens da colonização. O romance *Máira*, em sua conformação temática, tem relação, portanto, com uma trágica realidade histórica que já perdura há mais de 500 anos. Na introdução de *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno* (1970), Darcy Ribeiro destaca que “aquilo que para o Brasil litorâneo é a história mais remota, só registrada nos documentos da colonização, para o Brasil interior é crônica atual” (RIBEIRO, 1996, p. 19). O cenário catastrófico da dizimação e da aculturação indígenas nunca ganhou destaque dentro das narrativas oficiais.

Mesmo dentro de um quadro de barbárie, exclusão e invisibilidade (conforme sucintamente expusemos na introdução de nosso trabalho), as representações indígenas lutam, por diversas frentes, pela a garantia de seus direitos constitucionais e a preservação de sua cultura. De qualquer modo, não podemos negar que estes cinco séculos desenharam um cenário traumático para os índios brasileiros.

O texto de Todorov (1982) acerca do contato entre espanhóis e astecas nas terras onde atualmente se localiza o México, nos dá a medida da assimetria que parece sempre ter regido a conflituosa relação entre os tão distintos modos de sociabilidade. Inicialmente, o leitor pode ficar impressionado com a admiração do conquistador Hernán Cortez por tudo aquilo que estava vendo no reino asteca de Montezuma, no século XVI.

Na verdade as comparações sempre favorecem o México, e é impossível não ficar impressionado com sua precisão, mesmo que se leve em conta o empenho de Cortez em louvar os méritos do país que oferece a seu imperador. “Os espanhóis [...] falaram especialmente de um acampamento entrincheirado com fortaleza, que era maior, mais resistente e melhor construído que o castelo de Burgos” (2). “Isto lembra o mercado de sedas de Granada, com a diferença de que tudo aqui é em maior quantidade” (2). A torre principal é mais alta que a torre da catedral de Sevilha” (2). “O mercado de Tenoxtitlán é uma grande praça toda cercada de pórticos e maior que a de Salamanca” (3). (TODOROV, 1982, p. 159)

No mesmo trabalho, o crítico búlgaro mostra como a admiração dos espanhóis diante daquilo que viam na América não impediu que a dizimação dos povos indígenas acontecesse de forma sistemática dentro do empreendimento colonizador. A fixação do outro em um patamar inferior parece ter sido sempre uma orientação que regeu os processos de extermínio e aculturação. Todorov alega que “Cortez fica em êxtase diante das produções astecas mas não reconhece seus autores como individualidades humanas comparáveis a ele” (TODOROV, 1982, p.154). A colonização sempre utilizou um aparato ideológico que fixou posições hierárquicas entre os seus participantes.

Tendo em vista a filiação teórica escolhida para o desenvolvimento de nossa pesquisa, por meio de alguns conceitos da teoria pós-colonial, buscamos alguns elementos que auxiliam no entendimento da situação dos nativos sujeitos aos processos de colonização através destes séculos.

Bonnici (2012) em *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*, desenvolve alguns pontos importantes para a compreensão do processo de inferiorização da cultura indígena que subjaz todo o contexto histórico da dominação colonial:

Durante o período de dominação europeia, quando mais de três quartos do mundo estavam submetidos a uma complexa rede ideológica de alteridade e inferioridade, os encontros coloniais aplicaram um golpe duro na cultura indígena, considerada sem valor ou de extremo mau gosto diante da suposta superioridade da cultura germânica ou greco-romana. (BONNICI, 2012, p. 17)

Compreendemos que a colonização não se empreendeu apenas por meio da força demonstrada na disparidade de poder entre armas de fogo dos conquistadores e as armas rudimentares dos indígenas. De forma mais complexa, uma sofisticada rede ideológico-discursiva permitiu que o indígena fosse visto como alguém cujo trabalho poderia ser explorado, ter as terras saqueadas, e ser submetido aos mais terríveis abusos físicos e psíquicos.

Mesmo o discurso da cristandade, supostamente caridoso e empenhado em converter pagãos à crença no verdadeiro deus, demonstra que na visão do branco europeu, o nativo era um ser que deveria ser privado de um mesmo *status* de existência humana. Quando olhamos para as missões jesuítas, por exemplo, estamos diante de uma conjugação de interesses econômicos e religiosos mas que, guardadas as diferenças, de alguma forma se assemelha com o puro extermínio empreendido pelos bandeirantes no interior do Brasil, na medida em que ambos processos históricos se alicerçam na objetificação do outro, ou seja, na destituição da sua condição de sujeito.

As relações de alteridade podem ser vistas de diferentes maneiras. Para Sartre (*apud* BONNICI, 2012), em quaisquer relações de alteridade, ambas as partes podem assumir a função de objeto para o outro, constituindo assim uma condição de reciprocidade entre as duas partes. No caso específico das relações de alteridade que se engendram no contexto dos contatos coloniais, esta relação potencialmente recíproca parece desaparecer, pois “o sujeito e o objeto pertencem inexoravelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador” (BONNICI, 2012, p. 26). Desse modo, podemos entender melhor a existência e operação

de uma complexa rede ideológica que deu (e de certa maneira ainda dá) sustentação à exploração e extermínio de indígenas. Ao pensarmos que mesmo os portugueses que aqui primeiro chegaram foram, em medida considerável, oriundos da aplicação da lei do degredo em Portugal - que condenava ao exílio, prostitutas, criminosos e até mesmo presos políticos e religiosos - a simples condição de europeus cristãos os colocava em patamares superiores em relação aos nativos.

Ainda de acordo com Bonnici (2012), no romance *Foe* (1986) de J. M. Coetzee, uma paródia da famosa obra de Daniel Defoe, a língua cortada do personagem Friday é um símbolo do silenciamento que é imposto pelo colonizador ao colonizado. Assim, “o sujeito subalterno não tem nenhum espaço a partir do qual possa falar” (SPIVAK *apud* BONNICI, 2012, p. 26). É esta fixação da relação entre sujeito e objeto que subjaz a representação dos indígenas por meio das narrativas oficiais e boa parte da literatura canônica através dos séculos.

Dentro do escopo da teoria pós-colonial, encontramos outros pressupostos que dialogam com a moralização da relação entre colonizadores e colonizados. Memmi (1977) apresenta em sua obra, *Retrato do Colonizador precedido pelo Retrato do Colonizado*, aspectos que também são úteis na compreensão de como a hierarquização funcionou como aparato ideológico para a dominação e exploração do indígena pelo branco. A suposta preguiça, que foi (e ainda é) comumente atribuída ao indígena no discurso colonizador é um dos elementos pelos quais se traçou a presunção de uma superioridade moral do invasor em relação ao nativo:

É fácil verificar quanto esta caracterização é cômoda. Desempenha importante papel na dialética enobrecimento do colonizador-aviltamento do colonizado. Além disso, é economicamente proveitosa. Nada poderia legitimar melhor o privilégio do colonizador que seu trabalho; nada poderia justificar melhor o desvalimento do colonizado que sua ociosidade. (MEMMI, 1977, p. 77 – 8)

No romance estudado, a ideia cristalizada que imputa ao indígena a pecha de preguiçoso e pouco produtivo pode ser identificada no discurso do personagem Juca, o qual alega que seus parentes mairuns não são afeitos ao trabalho (RIBEIRO, 2007, p. 47). Outro importante elemento destacado por Memmi (1977) é a desumanização. Por meio de uma série de negações, cria-se uma teia discursiva na qual a condição de sujeito é constantemente atacada: “Assim se destroem, uma após a outra, todas as qualidades que fazem do colonizado um homem. E a humanidade do colonizado, recusada pelo colonizador, torna-se para ele, com efeito, opaca” (MEMMI, 1977, p. 81).

Estes dois elementos que apontamos a partir da obra de Memmi (1977), exemplificam as estratégias utilizadas pelo discurso do colonizador para que, por meio de uma hierarquia moral que inclui aspectos religiosos e seculares, se legitime a exploração e a destruição do modo de vida indígena. Tal discurso, portanto, por meio de sua constante reprodução (como por exemplo, a repetição de notícias tendenciosas no tocante à alta incidência de alcoolismo entre os indígenas brasileiros na atualidade), vai cristalizando noções que acabam sendo também absorvidas pelos indígenas e afetando a sua autoimagem.

Conforme contextualizamos neste tópico, o empreendimento colonial configura um processo histórico traumático para as populações indígenas. Com o passar dos séculos, mesmo com mudanças no papel do colonizador (europeus, bandeirante, estado brasileiro, etc.), perdurou a dominação baseada em uma assimetria hierárquica de posições entre colonizadores e indígenas. Todavia, mesmo dentro deste cenário trágico de exploração e extermínio, vemos que a resistência cultural torna-se, por diversos meios, um exercício imprescindível da manutenção da identidade étnica dos povos nativos.

2.2 A apropriação da linguagem

Apesar da herança histórica da marginalização, na atualidade a voz indígena busca se fazer ouvida, ocupando novos espaços, antes de difícil acesso. Prioritariamente, busca-se estabelecer o discurso que contenha temas silenciados pelas narrativas que foram produtos do poder colonizador em suas diversas fases. A resistência contra a destruição total de seus bens culturais propiciou a manutenção da identidade étnica, ainda que em muito tenha sido afetada pelo encontro com o colonizador.

Se o projeto colonial, conforme exposto por meio das afirmações de Bosi (2001), é um empreendimento que se quer totalizante, qualquer intento que acene para fora de suas pretensões será, em algum grau, um intento de rebeldia.

[...] o projeto colonial e o encontro colonialista exigem a aceitação da condição de dominado efetivada pelo silêncio e pela passividade. Porém, o conceito de nativo envolve o conceito de sujeito e, portanto, necessariamente, de rebeldia. (BONNICI, 2012, p. 94)

A condição ágrafa da cultura indígena em sua originalidade contribuiu para que o silenciamento imposto acontecesse de forma mais eficaz e duradoura. Portanto, o

domínio da linguagem escrita pode ser visto como um ato de rebeldia do indígena contra os séculos de dominação e exploração. A literatura em língua portuguesa escrita por indígenas é uma demonstração, das mais eficazes, da dimensão de resistência cultural empenhada, de forma organizada ou não, por grupos étnicos nativos em busca da sobrevivência de seus modos de coexistência social. Escrevendo em língua portuguesa, autores como Eliane Potiguara, Graça Graúna e Daniel Munduruku, exemplificam a ocupação de novos espaços de expressão pelos quais não apenas os fatos históricos da colonização são ressignificados, além de representar o indígena de forma diferente do retrato de subalternidade cristalizado através do tempo.

O discurso antes silenciado pelas relações de poder assimétricas que são estabelecidas a partir da colonização é veiculado pelo uso da língua do próprio colonizador por meio da apropriação: “um processo pelo qual o idioma é apropriado e obrigado a carregar o peso da experiência da cultura marginalizada” (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, *apud* BONNICI, 2012, p. 28). A apropriação é uma das dimensões da resistência cultural empreendida por grupos historicamente marginalizados.

[...] a característica mais fascinante das sociedades pós-coloniais é uma ‘resistência’ que se manifesta como uma recusa em ser absorvido, [...] apropriando-se da força de influências exercidas pelo poder dominante, e transformando-a em ferramentas para expressar um sentimento de identidade e de cultura profundamente arraigados. Esta tem sido a forma mais generalizada, mais influente e mais comum de ‘resistência’ em sociedades pós-coloniais. (ASHCROFT, *apud* ALVES, ALVES, 2014, p. 29)

Modalizando artisticamente a realidade por meio da escrita literária, os escritores indígenas colocam seus próprios pigmentos sobre o pano de fundo dos processos históricos nos quais têm parte. Assim, a escrita indígena possui matizes que lhe são próprios, que dialogam com seus modos de vida característicos e com o passado de opressão colonial e aquilo que dele perdura.

Darcy Ribeiro encampa um discurso de resistência indígena e o faz na medida em que conhece a sociedade indígena a fundo. O romance, expressão escrita, por si só, constitui um objeto pelo qual se dá um discurso de resistência, uma vez que representa o universo de uma cultura originalmente ágrafa. Contudo, o discurso terá as marcas dessa espécie de apropriação temática (do homem branco veiculando um discurso de resistência da cultura indígena), destacando por via dessa possibilidade a condição privilegiada da expressão literária. Outra apropriação pode ser identificada para além do domínio de um código específico, a língua do colonizador: o romance é uma forma que teve seu

surgimento no seio da sociedade burguesa. O autor de *Maíra* (2007) se apropria desta forma consagrada para criticar esta mesma sociedade. Para isso, o autor dá ao romance contornos próprios que permitem o tratamento do tema das questões indígenas com a dimensão crítica característica de suas demais produções.

O tratamento das questões relativas aos povos indígenas e as produções nas quais suas representações acontecem a partir de suas próprias perspectivas, expõem um trânsito da imagem do indígena de objeto a sujeito de sua própria representação. Desse modo, o conhecimento e a vivência de Darcy Ribeiro com diversas etnias indígenas, credenciam a consideração de sua obra enquanto objeto artístico no qual o indígena tem voz e por meio da qual se evoca um discurso contra-hegemônico.

2.3 *Survivance*

O discurso rebelde é contra-hegemônico não apenas por representar o indígena como sujeito ou propiciar a visão crítica acerca da história da colonização e seus terríveis efeitos. A voz indígena, ecoada por meio da linguagem literária, também faz menção ao lugar de onde se enuncia o discurso e os pressupostos acerca do mundo, da vida e da sociedade que o orientam.

Contrariando as visões binárias, tão comuns na cultura dominante (por exemplo, a divisão entre cristãos e pagãos ou as noções cartesianas assentadas sobre a racionalidade), vemos que, respeitadas as diferenças entre etnias, os mitos, dentre outros elementos da cultura indígena, possuem matizes que os revelam como parte de uma rede de significações nem sempre palpáveis ao tato dominante.

[...] o mundo indígena é ativado nos totens e nas histórias de *survivance* [...] O totem é uma metáfora indígena, uma conexão literária com a criação, visões xamânicas e da razão natural. Teorias das ciências naturais reduziram os mitos nativos e metáforas de criação a classificações categóricas do desenvolvimento humano e da cultura compar-ativa. Tais simulações têm servido a dominação, e as definições perversas de selvageria e civilização, e não à sobrevivência indígena,⁹ (VIZENOR, 1998, p. 123)

⁹ Por não encontrarmos edições de obras de Gerald Vizenor em português, optamos por utilizar livres traduções de nossa autoria com ajuda da orientadora de nossa pesquisa. Texto original: *The native world is actuated in anishinaabe totems and stories of survivance. The totem is a native metaphor, a literary connection with creation, shamanic visions, and natural reason. Social science theories have reduced native myths, metaphors, and creation to the categorical representations of human development and compar-ative culture; these objective simulations have served dominance, not native survivance, and the perverse distinctions of savagism and civilization.* (VIZENOR, 1991, p. 123).

Há um sentido mais profundo nos monumentos, cerimônias, dentre outros bens culturais indígenas, que a simples lembrança ou celebração. Tais elementos culturais (alguns imateriais, como a oralidade) são parte de um todo que oferece não apenas uma visão interpretativa do mundo, mas busca, de forma nem sempre identificável aos olhos da cultura dominante, a manutenção desses valores e dessa visão acerca do mundo.

O termo *survivance* foi cunhado pelo estudioso indígena norte-americano Gerald Vizenor¹⁰. De acordo com Velie (2008, p. 147), a palavra surge da junção de outras duas “*survival*” e “*endurance*”, que significam sobrevivência e resistência, respectivamente. O termo conota a sobrevivência dotada de certa atitude que inclui preferir a ação à passividade, preferindo não estar apenas vivo, mas “florescer”. Para Breinig (2008, p. 39), o termo *survivance* remete a uma construção verbal e imaginária que ultrapassa a mera sobrevivência física.

Assentamos, portanto, a nossa visão acerca dos mitos indígenas, em especial a existência dos *tricksters*, sobre a compreensão de que tais histórias oferecem um sentido de resistência e re-afirmação cultural e identitária indígenas. As histórias orais, locais primeiros da existência dos *tricksters* possuem, segundo Vizenor (*apud* BREINIG, 2008, p. 39) um sentido da presença daquilo que necessita ser ouvido. Assim, tais histórias podem ser observadas como uma das facetas da operação do termo *survivance*, pois, como poderemos verificar no tópico subsequente, elas possuem elementos que divergem daquilo que é cimentado pelas narrativas oficiais e canônicas por apresentarem a realidade por meio de outros pressupostos.

2.4 O *trickster* como história e linguagem e as possibilidades de sua recorrência na literatura e na cultura brasileiras

O *trickster* e as dimensões de sua recorrência compreendem uma categoria analítica por meio da qual buscamos refletir acerca do romance estudado. Para isso, desenvolvemos a seguir alguns argumentos agrupados sob dois diferentes tópicos: o primeiro mostra o *trickster* enquanto um tipo de personagem recorrente em diversas mitologias e obras literárias; e também como uma possibilidade do uso da linguagem, exercício de resistência cultural, operada na construção de um discurso contra-hegemônico. No segundo tópico, buscando aproximar nossa reflexão do objeto analisado,

¹⁰ O termo *survivance* é também presente na língua francesa, embora, conforme exposto no texto, a palavra possui um sentido específico dentro das produções de Vizenor.

elencaremos alguns elementos culturais brasileiros que contenham características do *trickster*, tanto em nível da categoria narrativa do personagem quanto em nível do uso linguagem.

2.4.1 O *Trickster*: personagem e linguagem

O *trickster* é uma figura mítica comum a vários sistemas culturais, principalmente nas sociedades indígenas. A sua recorrência abriu um campo de estudos na antropologia, nos estudos literários e em outras áreas das ciências humanas. Existe significativo acúmulo de produção bibliográfica acerca do *trickster* em sistemas culturais indígenas estadunidenses. Tais trabalhos foram produzidos por estudiosos dedicados a crítica de literatura de autoria indígena naquele país. Dentre tais teóricos destacamos Gerald Vizenor, indígena da etnia Minnesota Chipewa. Além dele, os antropólogos Franchot Ballinger e Paul Radin, são autores de diversos trabalhos que abordam a oralidade, o *trickster* e outros aspectos da resistência cultural nativa.

Como sabemos, as questões indígenas possuem estreita ligação com a história do Brasil. Contudo, diferentemente de outros processos existentes na formação das identidades nacionais, tais questões poucas vezes alcançam a centralidade na escrita e na crítica literária. Como um dos efeitos está o fato de que poucos estudiosos brasileiros se dediquem a temas ligados a existência dos *tricksters* e a dimensão de resistência cultural embutida neste conceito. Este número é ainda menor quando pensamos em análises críticas de obras brasileiras. Mencionamos, sob pena de alguma infeliz exclusão, as teses de doutoramento de Leoné Astride Barzotto (2008) e de Alba Krishna Topan Feldman (2011), como alguns dos poucos estudos acadêmicos nos quais a figura do *trickster* é objeto de uma reflexão crítica mais aprofundada.

Por se tratar de uma palavra que, como o próprio ser que denomina, não pode ser completamente compreendida em termos estáveis de interpretação, em nossa pesquisa preferimos utilizar o termo *trickster* ao invés de alguma tradução. Porém, existem algumas definições apresentadas por diferentes teóricos. Segundo Balandier (1982), o termo *trickster* tem origem em uma antiga palavra da língua francesa, *tricher*, que por sua vez se deriva de *tricherie*, traduzido como “trapaça, engano, falcatura”, etc. Smith (*apud* FELDMAN, 2011 p. 47) traduz livremente o termo *trickster* como “embusteiro”. Conforme apresentamos no decorrer deste tópico, a dificuldade em estabelecer padrões

em torno desta figura do orientou nossa escolha pelo uso do termo em inglês, língua na qual teve origem os estudos acerca dos *tricksters* indígenas.

Da etimologia para o recorte dos estudos literários, mencionamos Candido (1993) ao considerar a aplicação do termo no contexto da literatura. Em *Dialética da malandragem*, o crítico paulista aponta que o termo foi inicialmente utilizado para identificar um certo grupo de “heróis trapaceiros” presentes nas narrativas de algumas etnias indígenas norte-americanas, e que hoje designa “uma pluralidade de personagens semelhantes, de que se tem notícia em diferentes culturas” (CANDIDO, 1993, p. 71). Tendo em vista a necessidade de fixarmos algumas características do *trickster* enquanto personagem, nos apontamentos que seguem, utilizamos algumas noções e exemplos encontrados no trabalho de Feldman (2011), como também em textos produzidos por estudiosos norte-americanos acerca do tema. Além destes, o artigo *O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster*, do antropólogo Renato Queiroz (1991), compõe esta parte do arcabouço teórico.

Tricksters são, portanto, personagens míticas presentes em narrativas tradicionais e também em obras literárias, aparecendo como deuses, deusas, homens, mulheres ou animais antropomorfizados. Eles subvertem os códigos morais, pregam peças, e sempre ocupam as fendas das convenções sociais, não se enquadrando no cumprimento de regras estabelecidas por humanos ou seres divinos (FELDMAN, 2011). São muitos os exemplos de *tricksters* presentes nos mitos e narrativas tradicionais de diversos povos.

Como personagem, o *trickster* será o gaio-azul, o corvo, o coelho, algumas vezes o sapo em algumas culturas, Iktomi, a Aranha (entre os Dakota), mas sua personificação mais famosa é o Coiote, difundido em muitas tribos norte-americanas, algumas vezes com nomes específicos, como *Ma'i*, sua representação entre os Navajos. (FELDMAN, 2011, p. 49)

Os *tricksters* não estão presentes apenas nas narrativas indígenas norte-americanas, embora, conforme mencionamos, começaram a ser identificados enquanto um tipo de personagem por meio destas histórias. Portanto, sua recorrência é verificada a partir de um conjunto de características mais ou menos comuns a diversos personagens pertencentes a diversos sistemas culturais.

O mito do *trickster* é encontrado de forma claramente reconhecível entre os mais simples e mais complexos aborígenes. Nós o encontramos entre os antigos gregos, chineses, japoneses e no mundo semítico. Muitas das características do *trickster* foram perpetuadas na figura do bobo da corte medieval, e têm sobrevivido até os dias de hoje nas brincadeiras de *Punch and*

Judy e no palhaço. Embora combinado repetidamente com outros mitos e frequentemente reorganizado e reinterpretado de forma drástica, seu enredo básico parece sempre conseguir se reafirmar (RADIN, 1988, p. 09)

Buscamos destacar alguns pontos deste “enredo básico” que conforma a figura do *trickster* e possibilita a identificação de sua recorrência, principalmente nas sociedades indígenas. Os *tricksters* são notoriamente figuras imprecisas, de difícil definição. Esta característica se faz valer nas formas físicas. Muitas vezes aparecem como animal dotado de características humanas ou como humanos com comportamento animalesco, além de um misto de características físicas humanas e animais, dentre outras combinações que são “um amontoado impreciso de pistas construídas de linguagem que, como o próprio *trickster*, engana ou confunde a audiência sobre sua natureza” (FELDMAN, 2011, p. 49). É o caso de figuras comuns nas narrativas indígenas estadunidenses, como também nas mitologias africanas. Como exemplo citamos as figuras da hiena e da lebre, *tricksters* presentes na literatura oral dos povos Kaguru (ou Kagulu), originários da região da Tanzânia (QUEIROZ, 1991, p. 95).

Outro importante atributo está relacionado aos apetites físicos dos *tricksters*. Muitas vezes estes personagens mostram-se ávidos por satisfazer suas necessidades exacerbadas, geralmente relacionadas à sede, à fome e também ao desejo sexual. Corroborando isto, Feldman (2011, p. 53) aponta que a “maioria das histórias indígenas mostra o *trickster* do gênero masculino, com seus motores de ação geralmente acionados por gula, luxúria, vaidade, entre outros”. São comuns, portanto, as narrativas em que o *trickster* busca a satisfação de seus desejos, geralmente de forma moralmente reprovável. Vejamos o exemplo retirado do mito de Makunaíma, dos índios Taulipang, hoje localizados no estado de Roraima:

(...) chorava a noite inteira e pedia à mulher do irmão mais velho que o carregasse para fora de casa. Lá ele a queria segurar e forçá-la. Sua mãe queria levá-lo para fora, mas ele não quis. Então a mãe mandou a nora levá-lo. Esta carregou-o para fora, até uma boa distância, mas ele pediu que o levasse ainda para mais longe. Então a mulher o levou para mais longe, para trás de um morro. Makunaíma ainda era um menino. Mas quando lá chegaram, ele tornou-se um homem e forçou-a. Passou a proceder sempre assim com a mulher e usava cada vez que o seu irmão ia caçar. O irmão, porém, nada disso sabia. Em casa Makunaíma era uma criança. Quando fora, logo se transformava num homem (KOCH-GRÜNBERG, *apud* QUEIROZ, 1991, p. 97).

Para um leitor experiente da literatura brasileira será comum a identificação do mito com o enredo da rapsódia de Mário de Andrade, homônima ao personagem. Paralelamente, na mitologia iorubá, *Eshu-Elegba* aparece como ser glutton e malicioso,

ávido em satisfazer apetites libidinosos. Em uma das histórias deste personagem, há acentuado destaque para caracterização fálica, na qual o pênis de *Eshu-Elegba* se transforma em uma ponte e se parte em dois, fazendo com que o transeuntes caiam no rio (WESCOTT *apud* QUEIROZ, 1991, p. 97).

Os enredos das narrativas sobre *tricksters* geralmente trazem situações hilárias, nas quais ele é comumente retratado na posse de um humor sarcástico, com certo toque de sadismo, como exemplifica o caso do falo de *Eshu-Elegba*, transformado em ponte que se parte ao meio para que aqueles que faziam a travessia caiam no rio. Segundo Radin (1988, p. 10), “riso, humor e ironia permeiam tudo que o Trickster faz”¹¹. Assim, muitas vezes o personagem é levado a agir tendo em vista seu comportamento malicioso, irônico, buscando sempre rir daqueles que são vítimas de suas trapaças. Na tradição dos índios Dakota, dos Estados Unidos, Iktomi, típico *trickster* indígena, “se deleitava em pregar peças em tudo” (WALKER *apud* FELDMAN, 2013, p. 49). Porém, por estar sempre em busca de rir e se divertir às custas do sofrimento ou engano alheio, muitas vezes o *trickster* acaba sendo vítima de sua própria astúcia. Comumente, as narrativas são conhecidas pela audiência por seu tom humorístico. Tais características apontam para a dimensão social prática existente nestas figuras.

A despeito das instâncias descritas acima das histórias do *trickster* satirizando a sociedade ou suas convenções, a maior parte da sátira social é destinada aos próprios *tricksters*, ou melhor, ao *trickster* dentro de cada um de nós. Nosso riso ao seu egocentrismo indisciplinado e carne fraca de vontade define os limites psicomorais da natureza de nossa humanidade. Repetidamente vemos as desventuras que se tornam divertidas e que acometem os *tricksters* (e a nós também) quando são levados por seus desejos e apetites individuais, agem sós ou como se não “tivessem nenhuma família”: ou projetam suas energias em direção aos outros como alguma forma de agressão”. (BALLINGER, 2004, p.71)¹²

Tricksters não seguem as regras, questionam as leis vigentes, como também mostram as consequências de atos que estejam à margem das normas sociais. Aparecem,

¹¹ Livre tradução nossa. Texto original: “*Laughter, humour and irony permeate everything Trickster does*”.

¹² Livre tradução de Alba Krishna Feldman. Texto original: “*In spite of the above instances of trickster stories satirizing society or its conventions, most of the social satire is directed against tricksters - or rather, the trickster in each of us. Our laughter at their undisciplined egocentricity and weak-willed flesh defines the psycho-moral limits and the nature of our humanity. Time and again, we see the usually amusing misfortune that befalls tricksters (and us, as well) when they are driven by individual desires and appetites, act alone or as though they do not have any family: or project their driven energies onto others as aggression of one sort or another*”.

inexoravelmente, como ambíguos. Suas ações algumas vezes são benéficas aos homens e outras vezes são prejudiciais. São admirados e também vistos como motivos de indignação e medo. (QUEIROZ, 1991). Uma vez que mostram personagens que não se enquadram nos padrões estabelecidos, as histórias de *tricksters* estimulam a reflexão crítica acerca dos limites impostos pelas convenções sociais:

Os poderes do trickster são “derivados de sua habilidade de viver intersticialmente nas fendas, nos entremeios nem uma coisa, nem outra, marginalmente, para confundir e escapar às estruturas da sociedade e à ordem das coisas culturais”. [...] As contravenções do trickster o colocam às margens da sociedade, ou mesmo além do social. De tal ponto privilegiado, ele radicalmente reorienta nossas percepções, liberando os humanos das fronteiras sociais e morais convencionais, e dramatizando novas formas de percepção e a possibilidade de novas ordens, mas também nos levando à “redescoberta das verdades essenciais, uma transvaliação e a reafirmação de uma ordem primal. (BALLINGER, *apud* FELDMAN, 2013, p. 46)¹³

Ao agir quebrando as regras estabelecidas, o *trickster* reafirma a importância das mesmas. Todavia, ao mesmo tempo, abre-se a possibilidade da mudança da realidade por meio destas transgressões. Tais atos, em algumas histórias, possibilitam o florescimento da civilização. Por isso, o personagem ocasionalmente é mostrado na condição de herói. Conforme exposto por Queiroz (1991, p. 93), em muitas narrativas tradicionais são atribuídos ao *trickster* o domínio do fogo, a fertilidade da terra, o conhecimento de cura, os rituais tribais e seus variados simbolismos, dentre outros aspectos culturais; tornando o mundo habitável para os seres humanos através de suas ações. As trajetórias destas figuras expõem, portanto, as linhas tênues que separam aquilo que é considerado uma ação boa e louvável do que é visto como ruim e digno de reprovação.

Contudo, as ações que resultam em benefícios aos seres humanos geralmente não acontecem como resultado de um altruísmo do *trickster*, mas como realização de seus ímpetos individuais. Neste aspecto, mencionamos o exemplo trazido por Boas *apud* Queiroz (1991), o qual mostra o Corvo, personagem da mitologia de algumas tribos do noroeste estadunidense, como aquele que deu o acesso à água potável e à pesca.

¹³ Livre tradução de Alba Krishna Feldman. Texto original: “*Trickster's powers are "derived from his ability to live interstitially the cracks, betwixt and between, marginally, to confuse and to escape the structures of society and the order of cultural things. (...) Trickster's contraventions place him at the margins of society or even beyond the social. From such a vantage point he radically reorients our perceptions, liberating humans from conventional social-moral boundaries and dramatizing new ways of perceiving and the possibility of new orders but also leading us to the "rediscovery of essential truths, a transvaluation of and the affirmation of a primal order"*”.

Entretanto, isto não teria ligação com uma ação paternal do herói para com as tribos, mas sim pela simples busca de saciar a sua fome e sede. Paradoxalmente, ao empreenderem suas trajetórias por razões individuais, os *tricksters* vão dando os contornos culturais das sociedades onde figuram como heróis ou como vilões, aproximando-se de uma espécie de modalização mítica da coletividade nativa.

Não existem, portanto, padrões fixos de comportamento que possam ser aplicados à observação dos *tricksters*. Enquanto outro tipo de personagem, o pícaro, apresenta um comportamento astuto, movido por meio de um pragmatismo empregado em razão de seus objetivos (CANDIDO, 1993 p. 71), o *trickster* parece sempre agir sem medir as consequências, sejam elas boas ou más.

Como desdobramento da caracterização ambígua e instável, o *trickster* pode aparecer no papel de um mediador entre espaços distintos, por vezes antagônicos. Frequentemente, ocupa um espaço intermediário entre os planos terreno e divino.

O crítico afro-americano Gates (1984) define a função principal do embusteiro/Exu como a de mediador ou mensageiro dos deuses; segundo Gates, cabe a Exu interpretar para os mortais a vontade dos deuses, e também cabe-lhe comunicar os desejos dos mortais aos deuses. Exu é conhecido como uma espécie de lingüista divino, guardião do axé (verdade/palavra) e das mo uma espécie de elo entre a metafísica humana e a metafísica divina. encruzilhadas, e mestre da fronteira mística que separa o divino do profano, funcionando como uma espécie de elo entre a metafísica humana e a metafísica divina. (SOUZA, 1996, p. 47)

A citação do texto de Souza (1996) exemplifica também que a linguagem é o espaço no qual ocorre a mediação entre planos distintos, sendo o *trickster* não apenas o operador da comunicação entre seres divinos e humanos, mas agindo sobre o conteúdo da mensagem e ocupando, de forma privilegiada, um papel cuja compreensão aponta para além de dicotomias maniqueístas.

Portanto, a observação do *trickster* enquanto categoria passível de análise no campo da crítica literária é reafirmada por sua necessária relação com a linguagem. Isto posto, concordamos com Feldman (2011, p. 41) quando afirma que os *tricksters* são a história, mas também a linguagem. Iktomi, a aranha da cultura Dakota, ao nomear as coisas exemplifica o *trickster* como o criador da linguagem. Existe, portanto, uma relação em nível profundo entre a existência desses seres e a existência da linguagem. As narrativas tradicionais (nativas) não apenas apresentam *tricksters* no nível das personagens, como absorvem a dinâmica de suas ações em suas formas de narrar.

A oralidade é um dos elementos que permitem a percepção do *trickster* não apenas como personagem das histórias, aproximando suas características dos termos de uma espécie de dinâmica narrativa. As transcrições das histórias desvelam esta dimensão de sua existência. Juntamente com isso, uma das mais frequentes dificuldades para a transcrição de tais narrativas é o peso que as inflexões orais, gestos, interatividade com a audiência, dentre outros fatores, têm na configuração de sentido (BALLINGER *apud* FELDMAN, 2013, p. 41). A oralidade das narrativas nativas sobre o *trickster* possui um valor de resistência cultural, funcionando como parte de um aparato pedagógico/educacional, na medida em que é elemento de afirmação da coletividade, seja pelo bom ou mau exemplo.

A oralidade na vida do indígena norte-americano vai muito além do mero entretenimento: é essencial como sentido em si, como parte de uma cerimônia que reforça o poder da palavra, com mudanças de dramaticidade por parte dos contadores habilidosos, entre outros aparatos orais, assim como o andamento intencionalmente retardado ou acelerado, mudanças de vozes para as diferentes personagens, além da transmissão de um conjunto de valores sociais e morais que permeiam as histórias do *trickster*. (FELDMAN, 2013, p. 41)

O valor social da oralidade na cultura indígena nos auxilia a entender como as histórias sobre o *trickster* ocupam uma posição estratégica no uso da linguagem como espaço de resistência cultural. Através da escrita, meio de expressão pelo qual se deram as narrativas oficiais sobre a colonização, não é possível reter todos os sentidos presentes na narração oral. Estes sentidos, que algumas vezes fogem do alcance da transcrição, dizem respeito a um modo de vida antagônico ao do colonizador sendo, portanto, prática potencial de afirmação da cultura indígena. As histórias contadas de forma oral escapam ao ímpeto colonizador de silenciar os valores nativos, expoentes de uma cultura que produz meios de sobrevivência frente as investidas do processo civilizatório. Entretanto, mesmo quando transcritas, as histórias dos *tricksters* indígenas possuem elementos que não permitem que se construam fórmulas pré-definidas para compreendê-las ou interpretá-las.

Ele (o *trickster*) tem matizes culturais que muitas vezes podem escapar aos leitores acostumados com obras escritas pela cultura dominante, e muitas vezes são interpretados erroneamente pelo filtro da cultura do intérprete. O intérprete indígena, ao reproduzir as histórias do *trickster*, também utiliza sua estilística e sua ourivesaria textual: ele faz escolhas, e tais escolhas são decorrentes não apenas do coletivo – história e histórias contadas e recontadas oralmente por séculos – mas do individual – da re-criação particular por um contador de histórias de um evento mítico, social ou histórico a partir de seu próprio filtro

individual e cultural, amalgamados e baseados nas necessidades e gosto da audiência (BALLINGER, *apud* FELDMAN, 2013, p. 40-1). (parênteses nossos)

A observação dos *tricksters* sob a insígnia de parte importante dos sistemas culturais indígenas, propicia a visão de certa relação dialógica entre estas afirmações de Franchot Ballinger e a crítica de Junqueira (2007) acerca de *Maira* (2007), na qual aponta:

Sabe-se que escrever sobre povos indígenas não é tarefa fácil, e tem mesmo desafiado linhagem de antropólogos. Não há receita que ensine a captar o nexo da existência de povos tão distantes da nossa tradição histórica e cultural, mesmo porque a própria linguagem que usamos já é em si modeladora dos eventos que observamos. Assim, a análise sempre corre o risco de soterrar o que de mais expressivo haveria de registrar, em consequência do modo de operar a tradução formal das coisas observadas, com alguma frequência, no desenvolvimento das operações sacrificam-se as propriedades constituintes dos fenômenos (JUNQUEIRA, 2007, p. 398).

O *trickster* é um tópico instigante, dada a especificidade encontrada em cada uma de suas recorrências. É também um elemento temático (e no caso de nossa análise, também formal) que requer cuidado em sua observação. Cientes disso, propomos por meio de nossa reflexão um exercício, acima de tudo, de observação e aproximação teórico-crítica, com a clareza de que outros trabalhos poderão avançar neste sentido.

A importância das escolhas individuais nas narrativas sobre os *tricksters* indicam que não se pode falar em elementos estáveis para a compreensão destes seres e de suas histórias e nisto reside parte de sua característica subversiva. Como personagem, subverte os sentidos na comunicação entre deuses e homens (muitas vezes por pura malícia) e as narrativas nas quais aparece podem atuar em sentido contrário à homogeneidade discursiva, geralmente pretendida pelas vozes dominantes.

Aquilo que, aos olhos do colonizador, pode ser visto como inocentes mitos de criação, possui sentidos mais amplos, que, algumas das vezes problematizam a própria situação do conflito entre nativos e colonizadores. Os escritores Sioux do início do século XX, contavam histórias que são metáforas sobre a colonização. Uma delas mostra um urso que, depois de curado, expulsa uma família de texugos que o acolheu e cuidou quando estava doente. Trata-se, na realidade, de uma metáfora acerca da cordialidade não recíproca com a qual muitas etnias indígenas receberam os primeiros europeus no continente. Enquanto a historiografia e as narrativas oficiais buscam a univocidade que ajude a garantir a ordem por meio do discurso, o *trickster* atua sobre a linguagem, possibilitando que se abra uma gama de sentidos, muitos deles inacessíveis à

interpretação daqueles que não são nativos. Na mitologia iorubá, Exu trabalha sobre a ressignificação das mensagens entre os planos terreno e divino:

Segundo Gates, significar, neste sentido, implica numa exibição de habilidades verbais tais como caçoar, bajular, lisonjear, falar em rodeios, mentir, e provocar conflitos. As estratégias de significar incluem a repetição e inversão, onde o embusteiro/significante repete, de forma irônica, as palavras de alguém como intuito de inverter uma situação aparentemente harmoniosa. Significar assim se baseia numa visão da multiplicidade de significações lingüísticas, e da heterogeneidade de interpretações onde o significado de uma palavra ou mensagem é visto como dependendo mais de seu contexto de uso e de seus intérpretes do que da palavra ou mensagem em si. Dessa forma, por exemplo, uma bajulação num contexto pode se tornar uma ofensa em outro, ou, uma mensagem vista como apenas 'informativa' por uns, pode ser vista como altamente tendenciosa e persuasiva por outros. Acredita-se que o embusteiro/Exu sempre fale metaforicamente e que suas palavras nunca devam ser tomadas por seu sentido aparentemente 'literal' (SOUZA, 1996, p. 47-8).

O *trickster*, portanto, age contra a pretensão de manter a linguagem e o discurso sob termos estáveis de compreensão. Esta figura mítica pode ser vista como um exercício de subsistência de valores, costumes, crenças, dentre outros elementos culturais que não podem ser expressos pelas narrativas geradas a partir do ponto de vista de quem exerce o poder. As histórias dos *tricksters* problematizam a realidade uma vez que apresentam pontos de vista que escapam dos binarismos cimentados na cultura do colonizador.

Em concordância com Vizenor (1998, p. 91), podemos qualificar o *trickster* e suas histórias como metáforas da resistência cultural dos povos que são sujeitos à dominação e aculturação. A respeito de tais histórias, o escritor acrescenta que elas são “a piada da criação, o engodo aos costumes, as causas e as conexões na literatura nativa.” (VIZENOR, 1998, p. 91). As narrativas sobre tais personagens possuem duplo potencial crítico. Elas apresentam diferentes visões acerca dos costumes nativos ao mesmo tempo em que afirmam os valores destas culturas frente aos ataques sofridos por meio das investidas de dominação. Ao apresentar os *tricksters* como primeira fonte dos elementos sobre os quais se fundam a cultura de um povo (a caça, a pesca, o uso do fogo, os rituais, etc.), tais histórias reafirmam o valor da coletividade que se constitui por meio deles.

Como elementos importantes da cultura indígena, os mitos ocupam partes significativas dentro da literatura produzida por nativos ou, como no caso do romance estudado neste trabalho, textos de autores que não são nativos mas que abordam as questões indígenas. Assim como o *trickster* possui este papel de mediação entre os planos terreno e divino, esses escritores têm a incumbência de fazer a ponte entre os saberes

tradicionais nativos e a escrita literária, historicamente relacionada aos interesses de uma pequena elite intelectual e econômica. O escritor, desse modo, poderá também ser visto como alguém que opera a linguagem literária reproduzindo o *modus operandi* do *trickster*:

O papel do escritor pós colonial pode, nesse sentido, ser visto como o do embusteiro/Exu, mediando entre a norma/logos da cultura colonizadora e a da cultura colonizada, entre a visão triunfante e normativa da história colonial dominante e as narrativas mitológicas dos colonizados [...] o autor/embusteiro busca desafiar a linearidade centrípeta aparentemente ininterrupta das narrativas históricas coloniais, chamando a atenção à heterogeneidade e não-linearidade implícitas, porém silenciadas, nessas narrativas triunfantes, apontando as brechas e abrindo fendas nelas; [...] jogando a lama da história aos quatro ventos, liberando o significante de suas aparentes amarras históricas a um significado predeterminado (SOUZA, 1991, p. 48).

Consideramos, a partir do texto de Souza (1996) e também os de outros teóricos como Ashcroft (2002), que a ironia, o humor e apropriação da linguagem são elementos discursivos de grupos que foram silenciados por meio dos desdobramentos de relações de poder assimétricas (FELDMAN, 2013, p. 40). As narrativas que apresentam visões dissonantes daquelas cristalizadas pelas vozes oficiais representam “interpretações novas, centrífugas, não previstas pelas normas das narrativas canônicas” (SOUZA, 1996, p. 51).

O *trickster*, enquanto um indivíduo/personagem, frequentemente apresenta a característica da imortalidade: “*The trickster is immortal*” (VIZENOR, 1988, p. 10). Corroborando a isso, Feldman (2011, p. 55) afirma que “o *trickster* engana a própria morte, renascendo na próxima história [...] se ele morre, seu retorno na próxima história é certo.” Não são raras as histórias em que a trajetória do personagem ignora as possibilidades físicas de sua sobrevivência, ou simplesmente ele reaparece em uma outra história, deixando um hiato não esclarecido entre as duas narrativas. O foco na dimensão discursiva e metafórica do *trickster* revela o escritor indígena e/ou pós-colonial como um ator que possibilitará que os valores comunicados por meio de sua escrita também sejam, em alguma medida, dotados da condição da imortalidade. Se as escritas oficiais e canônicas são parte de um amplo processo de apagamento da cultura indígena, as narrativas do escritor/*trickster* correspondem a característica da sobrevivência, pois contribui para que estas vozes, vitimadas pelo processo colonizador, não sejam silenciadas. Além disso, fazem com que os acontecimentos históricos sejam mostrados a

partir de outras perspectivas, de modo a trazer à superfície aquilo que era aparentemente esquecido, construindo novas formas de representação da realidade.

O elemento mítico do *trickster* ressalta a dimensão mediadora da linguagem, permite ao leitor que enxerga sua sobrevivência nas narrativas literárias a compreensão da transitoriedade das verdades estabelecidas e abre novos horizontes de leituras e reflexões. Sua recorrência aponta para uma intertextualidade que demonstra a imanência de valores comungados por diversas sociedades nativas.

Retomamos, portanto, aos níveis de existência dos *tricksters* apontados por Feldman (2011, p. 41): são a história na medida em que são personagens, mas também são a linguagem. Conformam uma espécie de dinâmica narrativa que, frequentemente, apresenta a ironia, o humor e a apropriação da linguagem para a subversão das normas e valores vigentes. Dessa maneira, os escritores pós-coloniais operam uma espécie de ruído na comunicação entre mundos distintos. É sob os termos desta dupla configuração que, mais a frente, mostraremos alguns elementos que revelam o romance de Darcy Ribeiro como objeto artístico que desnuda a reflexão sobre questões relativas a colonização dos indígenas brasileiros na segunda metade do século XX.

Antes de adentrarmos a análise do *trickster* em *Maíra*, buscamos, em razão de uma aproximação, mencionar alguns exemplos da existência desta figura mítica em expressões da cultura brasileira, seja no plano da categoria do personagem ou no plano do uso da linguagem. Ressaltamos que esta aproximação é proveitosa na medida em que verificamos a pouca produção acadêmica acerca da presença do *trickster* em obras literárias e outros objetos artísticos nacionais.

2.4.2 O *trickster* e a cultura brasileira

A condição histórica do Brasil enquanto nação que tem sua gênese a partir de um processo de colonização faz com que a existência dos *tricksters* nos artefatos culturais do país adquira relevância, uma vez que auxilia compreender melhor as relações entre a literatura e demais expressões artísticas nacionais, como também a relação que perfazem com os processos históricos. Neste ínterim, apontamos, de forma concisa, alguns exemplos de *tricksters* existentes não apenas na literatura mas também em outras modalidades artísticas. Esse breve panorama - em caráter analítico inicial e propositivo - apresenta o conceito como um dos matizes de resistência cultural impressos na cultura brasileira. Consideramos, dessa forma, dois níveis de existência do *trickster* em nossa

cultura: o primeiro como personagens e o segundo como uma espécie de dinâmica do uso da linguagem, o que predispõe a sua apropriação e o intuito de sua subversão.

Não precisamos ir muito longe para obtermos exemplos de personagens *tricksters* no folclore brasileiro. Um dos mais imediatos é a figura do Curupira. Conforme a *Antologia do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo (1954), este ser com corpo de menino, cabelos vermelhos e pés virados para trás, tem origens em mitos tupis e em elementos míticos da antiguidade clássica. Conhecido por proteger as matas de caçadores ou outros desavisados que adentram os seus domínios, o Curupira confirma a recorrência do *trickster*: o contraste entre o altruísmo da proteção da natureza e a crueldade de seus castigos apresenta um modo de ação que foge aos padrões éticos estabelecidos. Em suas histórias, o ser é temido tanto por índios quanto por colonizadores.

Um segundo exemplo é ainda mais conhecido que o primeiro. O Saci-Pererê¹⁴ é uma das mais destacadas figuras folclóricas nacionais. De norte a sul do país, aparece em variadas versões, em quase todas é descrito como um menino negro, de uma só perna, com gorro vermelho e cachimbo na boca. A descrição física do Saci-Pererê é por si só um apanhado do caldeirão das matrizes culturais brasileiras. A cor negra assinala a presença da africanidade, o gorro vermelho é geralmente associado ao Trasgo, personagem folclórica do norte de Portugal. Além disso, o cachimbo na boca pode ser visto como menção ao Preto-Velho, entidade presente em religiões de matriz africana e também em variados rituais indígenas.

A permanência do Saci-Pererê como uma das mais relevantes personagens folclóricas brasileiras deve muito ao trabalho de Monteiro Lobato. O escritor paulista não apenas fez do Saci um dos mais frequentes personagens de suas histórias infantis, como também o constituiu um símbolo de resistência cultural e afirmação de valores nacionais mais autênticos, contrapondo-se aos ‘francesismos’ tão louvados por boa parte da elite intelectual do país no início do século XX.

Em 1917, Lobato lançou *Mitologia Brasileira – Inquérito sobre o Saci-Pererê*, uma compilação de pesquisas e depoimentos realizados em São Paulo, já uma metrópole em franco processo de industrialização:

Ao resgatar o mito do Saci-Pererê, Monteiro Lobato o cerca de características brasileiras, utilizando não apenas suas próprias pesquisas, mas os depoimentos

¹⁴ O Novo Dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira (1986), aponta outras variações populares do nome do Saci-Pererê: saci-cererê, matim-pererê, matita perê, saci saçurá, dentre outros.

que obteve por ocasião do inquérito realizado através do jornal *O Estado de São Paulo*. Nesse momento, preocupado com o nosso desenraizamento cultural, resgata para o povo urbano a sua consciência original, que se encontrava enfraquecida em decorrência da grande infiltração das ideias européias. (BLONSKI, 2004, p. 164)

Assim, ligado diretamente a um aspecto de resistência e afirmação de valores culturais nacionais, vemos reforçada a ideia de que a figura do menino negro de uma só perna - por vezes assustadora e ao mesmo tempo bem-humorada e brincalhona - caracteriza um exemplar de *trickster* na cultura popular brasileira.

Prosseguindo o percurso proposto, em Pedro Malasartes¹⁵, outro personagem popular, encontramos algumas características do *trickster*. “Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos” (CASCUDO, 1988, p.175). Dada a sua recorrência, o personagem também aparece em produções nacionais como a ópera *Pedro Malazarte* (1952), de Camargo Guarnieri e Mário de Andrade.

No texto *O que faz do Brasil, Brasil?*, DaMatta (1991) menciona que Pedro Malasartes encarna, juntamente com o protagonista da célebre obra de Mário de Andrade, *Macunaíma*, o arquétipo da malandragem. Contudo, observamos as contravenções destes personagens dialogam com a ideia de que a figura do malandro não pode ser vista como um exemplar de uma espécie de desonestidade ‘genética’ do brasileiro. Trata-se, antes de tudo, “de uma solução criativa de sobrevivência num país dividido por fortes desigualdades econômicas, civis e sociais”. (CARVALHO & MELLO, 2001, p. 23). Nos mitos de *tricksters* indígenas as quebras de regras e o estabelecimento de novos limites, frequentemente, ocasionam mudanças em favor das personagens. Mesmo que em *Macunaíma* e *Malasartes* as subversões não resultem em benefício coletivo, podemos inferir que o comportamento marginal reveste-se, em algum grau, do intuito da resistência contra as incongruências do mundo em que vivem.

Ainda com olhar para *Macunaíma* (2008), vemos que a obra de Mário de Andrade, lançada em 1928, é um dos exemplos mais acessíveis de personagens *tricksters* dentro da criação literária brasileira. No prefácio da edição crítica de *Macunaíma*, coordenada por Telê Porto Ancona Lopez (1996), Darcy Ribeiro, profundo conhecedor do arcabouço mítico indígena brasileiro, identifica o “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade:

¹⁵ Por se tratar de um personagem da cultura popular, a grafia de seu nome poderá ser encontrada, dentre outras formas, também como “Pedro Malazarte”, Pedro das “Malasartes”, etc.

Herói, creio eu, no sentido mítico. Não as altas figuras mitológicas dos heróis civilizadores, aos quais se atribuem feitos que explicam a ordem social ou a dação de bens culturais como a lavoura ou a cerâmica. Mas, sim, este outro gênero de herói, o *trickster*, insólito, que se encontra com tanta frequência nas nossas mitologias indígenas. São uns gozadores que mentindo, maliciando, enganando, arteiros e treteiros, atribuem inteligência à ingenuidade do herói principal. Geralmente um deus bom, meio bobão. (RIBEIRO, 1996, p. 19).

Ribeiro identifica o *trickster* como um ser que é heroico por fundar a seu próprio modo a sua postura ética, distanciando-se do ideal de nobreza expresso na figura do herói colonizador. A busca pela muiiraquitã, motor de ação do enredo da rapsódia, revela que o herói age conforme um código de regras que não corresponde à moralidade veiculada no discurso civilizador. Como sabemos, a muiiraquitã é uma espécie de amuleto que permitiria Macunaíma conseguir as coisas que desejasse, sem ser preciso trabalhar para adquiri-las. Esta tendência a ser movido por ganância, preguiça, dentre outros apetites pouco louváveis, possui certo aspecto de resistência. Como exemplo disso, pode ser citado o caso dos escravos, uma vez que aquilo que seus senhores nomeavam como preguiça, pode também ser visto como uma espécie de estratégia para refrear (ao menos um pouco) a sanha exploratória do senhorio sobre seus corpos, exemplo utilizado por Darcy Ribeiro no mesmo prefácio citado (RIBEIRO, 1996, p. 21).

De forma muito parecida com o mito homônimo da etnia Tulipang (mencionado no tópico anterior), o herói de Mário de Andrade exhibe a característica de ser movido a partir de seus apetites sexuais e alimentares, invejas ou vaidade. Macunaíma confirma esta hipótese, por exemplo, por meio das relações adúlteras com as mulheres do irmão, Jiguê. Além disso, os outros namoros e envolvimento sexuais revelam-no um ser ávido por satisfazer seus desejos libidinosos, mesmo que para isto sejam ultrapassados limites éticos.

Macunaíma nasceu parido pela índia Uiracoera e não possui um status claramente divino, embora pareça ter nascido grande, quase adulto e possuir a pele negra. Fantasticamente, percorre várias regiões do país. Podemos perceber, em certo grau, a característica mítica no personagem. No entremeio entre deus e homem, Macunaíma revela mais um indício de reverberação do *trickster* em um das obras basilares do modernismo brasileiro.

A presença de humor e ironia, como já mencionamos, são relevantes aspectos dos personagens *tricksters*. Na rapsódia de Mário de Andrade, a risada retrata um

comportamento astuto, um reforço aos melindres engendrados pelo herói em busca da muiraquitã: “Depois que discursou Macunaíma deu uma grande gargalhada imaginando na peça que pregava no passarinho” (ANDRADE, 2008, p. 46); “Primeiro o herói ficou muito assarapantado, muito! E quis zangar porém depois ligou os fatos e percebeu que fora muito inteligente. Macunaíma deu uma grande gargalhada” (ANDRADE, 2008, p. 115). Igualmente, a ironia e o sarcasmo são recorrentes no romance. O capítulo 9, “Carta pras Icamiabas” nos oferece bons exemplos. O texto epistolar, endereçado às Senhoras Amazonas, oferece momentos altamente risíveis ao leitor, sobretudo quando enfatiza os costumes da classe culta paulistana com destacada acidez crítica.

É bem verdade que na boa cidade de São Paulo - a maior do universo, no dizer de seus prolixos habitantes - não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, sinão pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgardes ginetes beligeros e virdes de Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito pesou a nós, Imperator vosso, tais dislates de erudição, porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heroicas e mais conspícuas, tocadas por esta plátina respeitável da tradição e da pureza antiga. [...] Por uma bela noite dos idos de maio do ano translato, perdíamos a muiraquitã; que outrem grafara muraquitã, e, alguns doutos, ciosos de etimologias esdrúxulas, ortografam, muyrakitan e até mesmo muraqué-itã, não sorriais! (ANDRADE, 2008, p. 97).

Em outro trecho do prefácio escrito para a edição crítica de *Macunaíma*, organizada por Telê Porto Ancona Lopez, Darcy Ribeiro, munido de uma perspicaz e contundente ironia, destaca a acidez discursiva que ganha vazão por meio do humor impresso na obra:

Não seria ele assim, tão sem juízo e compostura para contrapor-se ao senso comum de gente séria, ajuizada, bem comportada, ganhadora de dinheiro, virtuosa e servil? Os que fazem e conservam este mundo feio e triste, tal qual é? O herói *trickster*, safado e moleque aos olhos dos próprios índios - que já não são lá gente muito séria - convertido em Macunaíma, resulta numa gargalhada frente a tanta bobice circunspecta como as do mundo que rodeava Mário. (RIBEIRO, 1996, p. 19).

O romance de Mário de Andrade é um momento de confluência e de síntese de temas variados, que se concentram e explodem na obra. Há na confecção da narrativa de *Macunaíma* um acúmulo de pesquisa acerca das matrizes culturais indígenas, do folclore e da cultura popular. Ao mesmo tempo, atendendo à sua posição de vanguardista em um país de tardia modernização, o autor dialoga com a psicanálise e com as vanguardas estrangeiras. No enredo, a noção clássica do herói é desconstruída, a linguagem culta da alta intelectualidade brasileira é destronada pelo sarcasmo e pelo discurso irônico, como

se vê no capítulo da *Carta pras Icamíabas*. Além disso, o autor assume a posição do ruído na comunicação, uma vez que intercepta as mensagens das vanguardas estrangeiras e misturam-nas com a bagagem de elementos da cultura indígena, das matrizes da cultura popular, etc., criando um objeto estético totalmente novo. Desse modo, percebemos que o autor paulista também se coloca, em algum grau, na posição do escritor *trickster*.

A existência dos *tricksters* na cultura brasileira ultrapassa nível das personagens e adentra o campo do discurso. Desde os mitos indígenas, a subversão da linguagem, a apropriação do discurso colonizador para transformá-lo num discurso dissonante, bem como a desconstrução dos binarismos da cultura dominante estão presentes, de variadas maneiras, nas mais diversas expressões artísticas brasileiras.

No texto teatral *Pedro Mico*, de Antonio Callado (2007), identificamos algumas características que, se não atendem *ipsis literis*, dialogam com os matizes até aqui elencados. O texto teatral dos anos 50 do século XX, mostra uma espécie de herói negro, fruto de uma configuração social excludente, dado aos melindres e as malandragens comuns a outras figuras picarescas do teatro e da literatura nacional. A justaposição entre Pedro Mico e Zumbi reforça a condição de herói, concebida para além dos padrões morais pré-estabelecidos e comuns nos dramas tradicionais. A fala de Pedro Mico: “Zumbi, mas vivo”; dialoga com a característica de sobrevivência que é comum nas figuras dos *tricksters*, desencadeando um resgate histórico em torno da figura do herói de Palmares.

O texto dramático de Callado possui outros aspectos que desvelam questões que tangem as relações de poder que são estabelecidas em torno da linguagem. Pedro Mico, analfabeto, não se contenta em estar às margens da comunidade letrada e sempre busca maneiras de estar informado sobre as notícias, principalmente sobre as páginas policiais dos jornais cariocas. Neste intuito, o personagem sempre recorre a Aparecida, sua namorada, que sabe ler. Aparecida, por sua vez, ganha relevância na peça como uma personagem que rejeita a sua destinação ‘natural’ de mulher retirante nordestina ao preferir prostituir-se do que ser empregada doméstica, questionando a moralização em torno da figura feminina. Estes, dentre outros elementos, demonstram que, mesmo de forma pulverizada, as características do *trickster* estão presentes em algumas expressões artísticas brasileiras, sobretudo naquelas que propõem alguma reflexão histórico-crítica, característica comum ao conjunto das produções de Antonio Callado.

Outra ação característica do *trickster*, a burla, pode ser encontrada em alguns elementos da cultura brasileira. Neste caso, a música popular brasileira dos anos 60 e 70 do século XX apresenta exemplos de como a linguagem e a arte permitem a subversão,

uma vez que na música desse período histórico encontramos a realização de um discurso de resistência e de crítica social.

Especialmente após o AI5 (1968), medida pela qual o regime militar no Brasil cerceou a liberdade de expressão e empreendeu dura perseguição à opositores, desenvolveu-se um dos momentos mais profícuos da música brasileira. Parte da produção da musical deste período teve como mote principal o protesto contra a censura e a perda de liberdades individuais, sem deixar de lado, evidentemente, a denúncia da pobreza e miséria que assolavam a população nos subúrbios dos grandes centros e nos rincões distantes das capitais. Evidentemente, no período de exceção democrática, a música, assim como a literatura, as artes cênicas e a produção intelectual só seriam permitidas sob os termos convenientes à ordem vigente. A busca por certa homogeneidade discursiva não se limitou na esfera da atuação política.

Em algumas das canções desse período, a veiculação de mensagens utilizou as diferentes camadas de sentido existentes na linguagem artística. Com letras aparentemente triviais, os compositores da época conseguiram tecer críticas contundentes ao regime, burlando a censura por meio da aparente ingenuidade de suas músicas.

A canção *Apesar de você* (1978), composta e interpretada por Chico Buarque, é um dos mais destacados exemplos de crítica social engendrada pelo uso das possibilidades de significação encobertas por temáticas comuns. Aparentemente, a canção retrata um desabafo entre dois amantes. Assim lida e permitida pelos censores, a música contém trechos em que o conteúdo político se destaca: “Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão/ A minha gente hoje anda/ Falando de lado/ E olhando pro chão, viu [...]” (BUARQUE, 1978). Todavia, o uso de palavras que possuem mais de um sentido (por exemplo, “estado”, que pode ser lida como “situação” ou como “nação”) contribuíram para que a censura não pudesse reivindicar uma hipótese subversiva acerca da canção.

Em *O Bêbado e a Equilibrista* (1979), canção composta por Adir Blanc e João Bosco e gravada na voz de Elis Regina, apresenta um discurso que faz referência aos presos e desaparecidos políticos da ditadura civil militar: “Quem sonha com a volta do irmão do Henfil/ Com tanta gente que partiu/ Num rabo de foguete/ Chora!/ A nossa Pátria mãe gentil/ Choram Marias e Clarices/ No solo do Brasil [...]” (BLANC, BOSCO, 1979). O conhecimento acerca de fatos deste período permite que claramente identifiquemos a figura do “irmão do Henfil”: o militante dos Direitos Humanos, Herberth de Souza, o “Betinho”, exilado em 1971. Já o trecho em que aparecem “Marias

e Clarices” foi posteriormente apontado como alusão aos respectivos nomes das viúveas do operário Manuel Fiel Filho e do jornalista Vladimir Herzog, assassinados sob tortura pelo regime.

No caso desta canção, o teor de crítica política é tão acentuado que pode nos fazer pensar que os agentes da censura possuíam capacidades intelectuais um tanto quanto limitadas. De qualquer modo, a veiculação desta música indica a burla ao regime ditatorial propiciada por meio da linguagem poética e sua característica multifacetada de formação de sentido.

Terceiro exemplo da existência de burla a censura durante o período da ditadura civil-militar é outra canção composta e interpretada por Chico Buarque, *Cálice* (1978). Espécie de composição paródica da agonia de Cristo diante do sacrifício eminente, até os dias atuais, a música é vista como uma das principais canções de protesto contra a ditadura. O discurso político vai aparecendo gradativamente, deixando em segundo plano o discurso religioso inicial. A violência como *modus operandi* do regime aparece nos emblemáticos versos: “Pai, afasta de mim este cálice/ De vinho tinto de sangue”. Já através do trecho: “Atordoado eu permaneço atento/ Na arquibancada pra a qualquer momento/ Ver emergir o monstro da lagoa” (BUARQUE, 1978) podemos inferir que existe uma menção ao futebol e o caráter social anestésico que é a ele atribuído, além da crítica a propagando do regime pelo uso do esporte que, para alguns, teve seu ápice com a conquista da Copa do Mundo no México, em 1970. A arte ironiza e utiliza de seu atributo de geradora de sentidos múltiplos para lançar engodo ao poder dominante. Estes exemplos são aqui mencionados no sentido de identificar a presença do *trickster* na dimensão de uma dinâmica discursiva que reconhece a linguagem como um instrumento de vazão ao livre pensamento em tempos de totalização autoritária.

Mesmo que os estudos sobre os *tricksters*, inicialmente, tenham constituído como um corpo teórico aplicado especialmente a um tipo específico de escrita dos povos nativos da América do Norte, a partir deste e do tópico anterior, buscamos mostrar a sua aplicabilidade (enquanto categoria analítica) em diversas outras literaturas, inclusive na literatura brasileira além da reflexão sobre outras artes, como a música. Seja pela representação das classes excluídas a partir delas mesmas, como nas peças de Antonio Callado, seja pela reação por meio da linguagem a regimes autoritários, como na MPB dos anos 60 e 70, o embuste se revela uma das dimensões que dão voz aos discursos silenciados pelas vozes dominantes e pela homogeneidade discursiva da historiografia oficial.

Nos capítulos seguintes, em prosseguimento ao percurso realizado a partir do contexto e em direção as especificidades de nossa análise, buscaremos mostrar os elementos que permitem a identificação do *trickster* no romance *Maíra*. Evidentemente, os diferentes níveis de existência do *trickster*, até aqui discutidos teoricamente e identificados de forma sucinta em outros objetos, revelam nossa escolha analítica para explicitar o caráter de resistência impresso no romance.

3 Personagens *tricksters* em *Maíra*

A amplitude e, ao mesmo tempo, a especificidade do tema referente ao universo indígena permitem que o texto de *Maíra* apresente significativo contingente de elementos da cultura nativa. A existência de personagens *tricksters* ou que, ao menos, apresentam características comuns a essas figuras corrobora a qualificação memorial do romance, assumida pelo autor e reconhecida pela crítica (RIBEIRO, 2007, p. 22). As complexidades que envolvem estes personagens reforçam, cada uma ao seu modo, a visão de uma representação literária constituída a partir de vozes dissonantes daquelas encontradas nas narrativas geradas a partir de um poder dominante, neste caso o poder colonizador.

A presença do *trickster* é sempre uma rememoração de que a voz indígena fala a partir de outro local, a partir de pressupostos que por variadas vezes confrontam o *status quo* do colonizador. De acordo com Weaver (2008, p. 326), o termo *survivance* carrega um sentido de relíquia, o vestígio do passado. Esta definição, claramente, dialoga com a ideia que compreende a obra como um memorial representativo da cultura indígena e do contato com o projeto colonizador. Dessa maneira, a presença do *trickster* pode ser vista como elemento que contribui com tal identificação da obra, na medida em que dialoga com a sobrevivência de uma cultura, mesmo nas condições impostas pelo contato civilizatório.

A presença de personagens *tricksters* é um dos elementos que permitem ao romance veicular um discurso de resistência cultural indígena. Vários destes personagens apresentam características que as aproximam do modo de agir dos *tricksters*. Considerando a contingência necessária para a feitura desta dissertação, optamos por apresentar sucintas análises acerca dos personagens: Maíra e Micura, Isaías/Avá, Alma e Xisto.

3.1 Maíra e Micura

Deuses gêmeos, Maíra e Micura são os mais imediatos exemplos de personagens *tricksters* na obra de Darcy Ribeiro. O primeiro é o criador do mundo dos mairuns, nomeou a fauna e a flora, deu origem aos rituais, aos tabus, e é motivo da devoção de seu povo. Maíra é o deus-Sol. O segundo, seu irmão gêmeo Micura, foi criado por vontade do irmão ‘mais velho’ e é a faceta mais travessa da divindade, companheiro de Maíra em

“suas malignidades” (RIBEIRO, 2007, p. 55). Micura é representado pela lua, evidenciando o caráter complementar da visão de mundo dos mairuns. Concordando com a natureza mítica dos personagens, as características do *trickster* aparecem de maneira mais evidente, revelando o conhecimento do autor acerca da mitologia de diversos povos indígenas.

Dentro do recorte proposto, abordamos inicialmente as características que têm relação com a forma física das figuras míticas. A antropomorfização é constantemente encontrada nas histórias das divindades: “Maíra e Micura nasceram paridos como gente no meio dos mairuns [...]” (RIBEIRO, 2007, p. 150). Entretanto, diferentemente de algumas das lendas norte-americanas, nas quais geralmente têm uma forma fixa (por exemplo, o coioote) os embusteiros do romance do antropólogo-escritor tomam outras formas da natureza: “Muito tempo estive Maíra gozando naquele ser esgalhado, folhento, o sentimento de ser árvore. [...] Maíra era, agora, a selva selvagem [...]. Por tempos e tempos, Maíra verdejou [...]” (RIBEIRO, 2007, p. 147). Adicionadas as características relativas ao contexto natural de onde emergem os mitos, os traços animais são muito comuns aos *tricksters*. Diferente das grandes religiões monoteístas, na mitologia indígena, frequentemente, os animais ao animais possuem *status* de seres dotados de autonomia e racionalidade. Esta assertiva acena para o sentido de que a ordem social humana e natureza sejam vistos como consubstanciais (BALLINGER, 2004). Em *Maíra*, as divindades gêmeas transitam em diferentes espaços e com diferentes formas físicas, sempre aguçando os seus sentidos por meio dos elementos da natureza.

Ainda em relação à forma física, algumas características humanizam o ser mítico, colocando-o, em diversas vezes, no mesmo patamar dos homens: “Maíra-Coraci, o Sol, e seu irmão Micura-Iaci, a Lua, descem às vezes cá embaixo para brincar de gente. Mas principalmente para sentir o mundo no corpo e no espírito mairum” (RIBEIRO, 2007, p. 209). O encontro da divindade com a forma e o comportamento humanos evidencia o *trickster* como ocupante de entremeios de dicotomias cimentadas na cultura ocidental dominante: corpo e espírito, terreno e divino:

Apesar de suas variedades, eles compartilham alguns traços significativos, que merecem uma discussão preliminar. Talvez mais mistificados que as rígidas dicotomias das culturas modernas entre corpo e espírito, humano e divino, o que são os *tricksters*, pessoas ou deuses? (MELAND, 2002, p. 03)¹⁶

¹⁶ Livre tradução nossa. Texto original: *Despite their variety they share a few significant traits that are worth preliminary discussion. Perhaps most mystifying to the rigid dichotomies of Modern cultures, with*

É propício mencionarmos que a “maioria das histórias indígenas mostra o *trickster* do gênero masculino, com seus motores de ação geralmente acionados por gula, luxúria, vaidade, entre outros” (FELDMAN, 2011, p. 53). Algumas vezes, tais matizes tendem a salientar as diferenças entre as sociedades do branco e do indígena. É caso da sexualidade: “Maíra e Micura, que também tinham suas picas, entraram na fodeção geral com muita alegria” (RIBEIRO, 2007, p. 177). Não é aparente nenhum tipo de moralismo oriundo do modo cristão de compreender a sexualidade. Pelo menos no tocante ao prazer sexual não há qualquer tipo de condenação. Transitando sempre no entremeio entre o humano e o divino, o certo e o errado, o *trickster* parece sempre agir diante da observação de um conjunto de regras próprio:

Às vezes se encontravam com uma pessoa ou com um bicho que, reconhecendo-os, pediam alguma coisa. Eles davam, mas era sempre com malícia. A uns que queriam ser bonitos Maíra fez clarinhos mas muito fedorentos, são os caraíbas. A outros que quiseram tostara pele num moreno dourado, Maíra fez negros como tições (RIBEIRO, 2007, p. 151).

Na narrativa de Darcy Ribeiro, os *tricksters* são criadores de todo o universo indígena. Os colonizadores, chamados caraíbas, também foram moldados a partir de sua vontade, designando uma força criadora que ultrapassa os limites da tribo mairum, seus protegidos.

O *trickster*, ocupante das fendas nos binarismos encontrados no horizonte da cultura dominante, é materializado no plano da forma. Isto é verificado nos capítulos onde há uma espécie de intersecção das vozes das divindades com as de outras personagens do romance, por exemplo, em “Micura: Canindejub”, no qual o deus incorpora-se por meio da personagem Alma. Neste, e em outros capítulos de semelhante processo, há uma espécie de necessidade da divindade em ganhar a forma de gente: “[...] saudade do nosso tempo de gente, entre gentes” (RIBEIRO, 2007, p. 313); e é por meio da linguagem que se materializa a busca por fazer-se gente: “[...] agora fala, fala que eu ouço, a isto vim escutar. Fala meu bem.” (RIBEIRO, 2007, p. 14). Dessa maneira, a transitoriedade entre deus e homem é expressa pela alteração na categoria do narrador.¹⁷

their inflexible distinctions between body and spirit, human and divine, what are tricksters, people or gods?

¹⁷ A discussão iniciada neste parágrafo é retomada no quarto capítulo.

Podemos também entender estas intersecções entre os planos divino e terreno dentro da narrativa como uma reafirmação de uma visão de mundo que não aceita plenamente esta dicotomia. Desse modo, o sagrado e profano, o espetacular e o cotidiano são localizados em mesmo plano, exprimindo dessa maneira uma forma de sociabilidade que em muito difere daquela que é imposta com a catequização.

O terceiro elemento característico analisado diz respeito ao fato de que tais personagens, na maioria das vezes, estão ligados ao humor, à ironia e algumas vezes ao grotesco. No romance, as passagens bem humoradas protagonizadas por Maíra e Micura, estabelecem um contraponto com a melancolia expressa nos monólogos sôfregos do protagonista Isaías, além de evidenciarem a ligação entre o comportamento das divindades e o modo de vida mairum. O comportamento dos gêmeos possui certo grau de ludicidade, com brincadeiras que algumas vezes são consideradas perigosas. A ironia por sua vez, encontra-se por diversas vezes como uma lógica que subjaz a narração das histórias em que figuram os *tricksters*.

A sociabilidade mairum tem o humor e a risada enquanto elementos conformadores da identidade coletiva tribal. São as divindades que fundam esta face do modo de ser mairum:

Uns começaram a chorar. Maíra olhou, preocupado. Começou, então, a rir um pouquinho, aprendeu bem e se abriu numa gargalhada gostosa. Disse então: Agora vamos rir, irmãos. Rir é bom. Micura começou a rir com Maíra, o riso pegou e todos caíram na risada. (RIBEIRO, 2007, p. 151)

Fora da narrativa mítica, nos monólogos de Isaías, o papel do humor e do riso também se evidencia: “Nós os mairuns somos os que riem. Rir é nosso modo de ser, de viver. Preciso reaprender a rir. Uma cara dura, séria, entre nós, é uma espécie de ofensa a toda gente” (RIBEIRO, p. 71-72). Em uma esfera didática, o humor possui funcionalidade social, pois comumente permitem alívio das dores, exercendo certa função apaziguadora, contribuindo para a manutenção da ordem social (FERGUSON, 2002). O *trickster* frequentemente se revela como uma metáfora da pretensão de resistência e manutenção da cultura. Muitas de suas histórias contêm elementos morais que têm por pressuposto a manutenção da vida coletiva.

Maíra e Micura apresentam duas dimensões de outra importante característica dos *tricksters*: a quebra de regras. A primeira delas faz ligação dos delitos com a conduta do indivíduo que se desajusta socialmente do grupo e por isso tem que arcar com as

consequências. Como exemplo, temos as perigosas brincadeiras que faziam com que os mairuns os vissem como um mal a ser afastado (RIBEIRO, 2007, p. 151). A segunda é aquela na qual a quebra de regras muda o jogo de forma permanente e estabelece o mundo tal qual é.

Esta ambiguidade em torno da quebra de regras está presente no capítulo denominado *Maíra-Monan*. Maíra, mentor intelectual da dupla, decide que é necessário saquear o povo Jurupari, os preferidos de Mairahú - o Deus Pai -, e tomar, à força, a escuridão da noite para que os mairuns pudessem descansar. Querem também a flauta jacuí, para que pudessem dançar. Tudo sai como planejado até que Micura resolve tocar um dos instrumentos:

Levou um safanão estremeedor, tremendo, como o raio de dez piraquês juntos, que o lançou frouxo no ar, e depois estrebuchando dentro d'água. Os juruparis, pensando que era Maíra, caíram em cima dele para estraçalhar. Foi aquela agitação de águas borbulhando sangue. O que restou de Micura ficou boiando branco como uma pasta molenga de mandioca puba. (RIBEIRO, 2007, p. 192)

Por ter tomado a atitude errada no momento errado, Micura é estraçalhado pelos ferozes juruparis. Mesmo na condição de uma entidade divina, o *trickster* é confrontado pelas consequências de seus atos. O *trickster* confronta e ultrapassa as fronteiras sociais, com pouco cuidado acerca das consequências disto. (BALLINGER, 2004). Paradoxalmente, este trecho da narrativa apresenta a outra face da quebra das regras estabelecidas. Em suas subversões, os gêmeos fundam o modo de vida da tribo, atentando contra o poder estabelecido pelo Deus-Pai. Neste episódio, após refazer Micura e deixar apavorados os juruparis, Maíra saqueia os domínios de seus adversários e de lá traz o que será, posteriormente, a base da alimentação dos mairuns:

De lá trouxeram, para os mairuns, mudas de muita planta de fruta, de semente e de batata, as melhores para comer cruas, cozidas ou assadas. [...] Assim foi que os mairuns tiveram mudas e sementes para plantar mandioca, banana, milho e amendoim. Os velhos gostavam muito. Nós gostamos até hoje. (RIBEIRO, 2007, p. 193)

São as grandes mudanças provocadas por Maíra com a ajuda de seu irmão gêmeo, Micura: acabam por delimitar diversos aspectos do modo de convivência dos mairuns. Faz parte de seus comportamentos quebrar as regras e ultrapassar fronteiras morais. Mas vemos que isso nem sempre desencadeia uma visão negativa do fato.

O mundo mairum é, em grande parte, resultado das ações transgressoras do *trickster*. A constatação dos gêmeos acerca de algumas de suas criações: “Nós gostamos até hoje” (RIBEIRO, 2007, p. 193), revela o aspecto de continuidade desse mundo crado como resultado de suas ações, nem sempre altruístas. Notamos, dessa maneira, que o uso de primeira pessoa do plural pressupõe uma identificação coletiva que é frequente na narrativa acerca dos embusteiros, validando-as como histórias fundacionais da cultura da tribo. As quebras de regras e estabelecimento de novos limites estão aplicados na proteção e melhoria das condições de vida da comunidade. O mundo dos mairuns surge da vontade de transformações de Maíra: “O mundo de Mairahú, meu pai, é feio e triste. Não é um mundo bom para a gente viver. Podemos melhorá-lo” (RIBEIRO, 2007, p. 163).

Em outro episódio, após conseguir roubar o fogo do Urubu-Rei, a resposta dada por este: “Fiquem com o fogo vocês, mairuns [...]” (RIBEIRO, 2007, p. 164), mostra os deuses como parte da tribo. Isto não impede a manifestação da personalidade jocosa quando oferta o mel aos homens: “Pôs o mel no oco do pau e no fundo do cupinzeiro e cercou tudo de abelha e marimbondo. Riu e disse: _ Quem quiser comer melzinho doce vai encontrar dificuldade vai ter que trabalhar” (RIBEIRO, 2007, p. 164).

Segundo Candido (2007, p. 383), os deuses gêmeos possuem certa característica demiúrgica, podendo ser vistos como heróis civilizadores que fundam o modo de vida da tribo mairum. Portanto, reside nesse aspecto, que é, ao mesmo tempo, transgressor e criador de novas formas de realidade, um importante elemento de ligação entre o mito e a cultura indígena: a mudança, a passagem de um estado a outro.

A cosmogonia nativa tem origem nos mitos. Dentro do mosaico da cultura indígena, mito e realidade palpável desfrutam de um mesmo *status* de verdade, uma vez que a mitologia tem relação direta com a vivência cotidiana. A manutenção dos costumes dá vida aos mitos e faz com que o discurso expresso nas narrativas seja reverberado. Por isso, os valores em torno da figura do *trickster* (e da mitologia como um todo) encontram-se, diferentemente do que se vê na sociedade conquistadora, em perene ressonância na vida cotidiana.

Esta dimensão da mitologia, que a revela como organizadora da vida social da tribo, pode ser verificada dos triviais aos mais importantes estabelecimentos das regras que desenham a cultura do povo mairum:

Foi naquela ocasião também que Maíra inventou o pecado: dividiu a aldeia em metades, a do nascente e a do poente, e mandou que os de uma banda se casassem com outra. Organizou as famílias e ensinou as palavras próprias para

diferenciar os parentes. [...] Tudo isso para gente se comunicar sem se isolar. Cada um de nós, desde então, tem de buscar suas trepadas longe de casa. Lá é proibido. Incesto! (RIBEIRO, 2007, p. 178)

Vemos neste trecho o tabu do incesto, poderoso operador da organização social da maioria dos grupos humanos, tendo sua gênese entre os mairuns por meio da ação dos *tricksters*. Sua permanência revela o poder do mito enquanto uma força atuante na criação e no reforço dos valores vigentes na sociedade indígena.

Os capítulos em que são narradas as histórias de Maíra e Micura também revelam que estes personagens *tricksters* se encaixam nesta condição pelo aspecto da linguagem. Como já mencionamos, existe uma relação estreita entre a existência destes seres e a linguagem. Desse modo, a narrativa sempre os apresenta como falantes. No capítulo *Maíra*, que introduz a história dos gêmeos Maíra e Micura nas linhas narrativas do romance, é antecipada esta característica. Neste ponto da narrativa, ainda dentro da barriga da mãe, Mosaingar, Maíra é repreendido pelo seu pai, Ambir: “Filho que ainda não nasceu não fala” (RIBEIRO, 2007, p. 148).

Mais a frente, os capítulos *Maíra: Avá*, *Maíra: Teidju*, *Maíra: Remui*, *Maíra: Jaguar* e *Micura: Canindejub*, demonstram a intenção das divindades em experimentar as sensações físicas e também psíquicas nos corpos dos seres humanos. Esta intenção se completa por meio da fala, conforme vemos na frase imperativa direcionada a Teidju: “Fale, oxim. Fale comigo, fale” (RIBEIRO, 2007, p. 269). O mesmo processo se repete nos outros capítulos citados, reforçando a dimensão que revela o *trickster* como um ser essencialmente constituído por meio da linguagem.

A quinta caracterização do *trickster* encontrada em Maíra e Micura faz menção à imortalidade. O *trickster* é a figura da eternidade, da sobrevivência da cultura de um povo: “O *trickster* é imortal” (VIZENOR, 1988, p. 10). Ele é a metáfora do desejo de se perpetuar uma cultura e esta “supõe uma consciência grupal operosa e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro” (BOSI, 2001, p. 16).

A imortalidade do *trickster* está presente no romance, como no episódio onde Micura é esfaqueado pelos juruparis e em seguida refeito por seu gêmeo criador. Esta capacidade de recuperar o que está desfeito permeia toda a narrativa mítica e também está em outros fios narrativos dos quais se constroem a obra. De acordo com Feldman (2011), o *trickster* muitas vezes retorna em histórias diferentes daquelas que tiveram sua morte como desfecho. Isto acontece, na maioria das vezes, sem explicações acerca desse ‘ressurgimento’. De qualquer modo, reforça-se, por meio disso, que a morte não é

limítrofe da existência destes seres, ideia que é muito comum nas concepções cíclicas dos indígenas sobre morte e vida.

Diante das lamúrias de sua gente, Maíra se vê confrontado com a possibilidade de que seu povo seja eliminado pelo avanço da fronteira civilizatória. Mas seu monólogo indica continuidade, por meio da diluição em outros modos de vida, em outros povos que virão a ser formar como resultado do encontro de sociedades tão diferentes: “Agora é tarde. Só resta conformar e meu povo nos outros encartar. [...] Eles são minha sementes lançadas para aos mais apimentar. Por eles, grão do meu gozo de viver, eu no mundo hei de ficar” (RIBEIRO, 2007, p. 332).

A continuação de Maíra no mundo é também a permanência do indígena nele. Como sabemos, o romance fala do choque entre cosmogonias inconciliáveis. Tais incompatibilidades estão também presentes nas concepções acerca da morte. Na fortuna crítica da edição do romance consultada na realização de nosso trabalho, Bosi (2007, p. 388) destaca a diferenciação existente entre brancos e indígenas no tocante a noção de tempo. Para os primeiros, “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 as barreiras da morte”. Para os indígenas, a perda mais significativa estaria no fato de que o contato com o homem branco roubou “o gozo daquele tempo-sem-tempo, que é a vida alheia ao trabalho forçado, a vida que se passa magicamente no rito e se prolonga no convívio dos mortos”. Logo mais adiante, ao mencionar o personagem Juca, o crítico afirma que a capacidade em conceber a coexistência entre vivos e mortos é parte da vivência fundamental do povo mairum.

O contraste visível por meio de duas noções de tempo distintas dialoga diretamente com o conceito de *survivance*. Para destacar isto, retorna-se a Vizenor (2008, p. 01):

Native survivance is an active sense of presence over absence, deracination, and oblivion; survivance is the continuance of stories, not a mere reaction, however pertinent. Survivance is greater the the right of a survivable name (VIZENOR, 2008, p. 01).¹⁸

¹⁸ Preferimos, excepcionalmente, utilizar a citação de Gerald Vizenor na língua em que foi escrita, o inglês. Esta escolha se deve a complexidade do termo *survivance*. O termo ‘sobrevivível’, como sabemos, não existe nos dicionários da Língua Portuguesa. Decidimos utilizar este neologismo em nossa livre tradução no sentido de nos aproximarmos do sentido pretendido. Desse modo, segue a nossa livre tradução: “*Survivance* nativa é um sentido ativo de presença além da ausência, desenraizamento e esquecimento; *survivance* é a continuação das histórias e não uma mera reação, no entanto pertinente. *Survivance* é maior que o direito a um nome ‘sobrevivível’”.

A morte física, efeito do extermínio, não é a barreira delimitadora da presença indígena. A noção de presença na ausência inclui esta coexistência entre vivos e mortos e a presença indígena, mesmo em cenários desenhados por quem busca extirpá-la. Assim como a vida mairum ultrapassa a fronteira da morte física, a presença indígena se inscreve na configuração do povo brasileiro. Ela estará lá, mesmo que certos olhares não possam ou relutem em enxergá-la.

Ao escrever que “qualquer índio brasileiro, lendo a mitologia inscrita em *Maíra* (2007), a achará perfeitamente verossímil”; Ribeiro (2002, p. 22), torna (ainda mais) evidente a relação representativa da tribo mairum para com o conjunto dos povos indígenas do país. O texto, portanto, indica a busca pela permanência, indicando a ligação entre cultura brasileira e cultura indígena como indissociável.

A partir da análise centrada na narração em torno dos *tricksters* gêmeos de *Maíra* (2007), podemos claramente identificar a função metafórica que estas figuras desempenham nos sistemas culturais indígenas. De certo modo, existe sempre algo que remete à identidade cultural da etnia em cada um dos matizes que caracterizam os *tricksters*. Conforme Vizenor (2008), ao criarem um sentido de presença por meio da imaginação, as metáforas são o próprio caráter do conceito de *survivance*. Os mitos dentro da cosmogonia indígena representada na tribo mairum não são apenas explicativos do mundo tal qual é, mas rememoram um modo de construção da realidade, fazendo com que este mundo ganhe continuidade a cada vez que tais histórias são mencionadas. Cada capítulo que o autor dedica aos personagens Maíra e Micura evoca a presença indígena, apesar da ausência causada pela marcha da colonização.

Como mencionamos, os personagens estudados neste tópico são os que reúnem de forma mais evidente os traços característicos dos *tricksters*. Entretanto, outros personagens apresentam características que são encontradas nestas figuras, apresentando novos fragmentos ao mosaico temático de *Maíra*, conforme apresentaremos nos tópicos subsequentes.

3.2 Outros personagens

Podemos inferir, a partir da observação dos personagens Isaías/Avá, Alma e Xisto, que há uma consonância entre a narrativa que se aproxima daquilo que é considerado

verossímil (as biografias de Isaías, Alma, e Xisto, dentre outros personagens) e a narrativa mítica, centrada principalmente na descrição do mundo sob os olhos de Maíra. Além das intersecções entre os planos terreno e transcendente (mencionadas anteriormente), percebemos tal consonância na medida em que tais personagens assumem, cada um à sua maneira, características que se aproximam das encontradas nos *tricksters*.

Evidentemente, a natureza humana de tais personagens não permite que apareçam dotados de atributos físicos diferenciados ou poderes considerados sobrenaturais, de modo que as suas visões sobre o mundo e a forma que se relacionam com os demais personagens são os aspectos pelos quais enxergamos a proximidade com o modo de agir dos *tricksters*. Sob este ângulo, tais características são aquelas que mais fortemente parecem dar o contorno específico a cada um destes personagens. Estas figuras são, cada um ao seu modo, uma espécie de ressonância dos *tricksters* espalhadas pelo romance.

Todos os três personagens componentes do recorte estabelecido para esta reflexão possuem em comum o fato de que não podem ser compreendidos sob os termos dos pressupostos e/ou maniqueísmo cimentado na cultura colonizadora. Tais personagens, portanto, apresentam modos de ação que por vezes confundem o leitor que busca compreendê-los de forma ‘plana’, aparentando sempre uma espécie de entremeio identitário.

3.2.1 Isaías/Avá

O personagem Isaías também é identificado pelo seu nome tribal, Avá. Inspirado em um índio bororo que Darcy Ribeiro conheceu em seus momentos de contato direto com os indígenas (RIBEIRO, 2007, p. 204). Isaías/Avá modaliza os efeitos do projeto de colonização no plano do indivíduo, de forma que a narração de sua história dá destaque a religião como importante operadora de tal processo. A instável identificação de Isaías/Avá como indígena propicia que o vejamos de maneira próxima aos personagens *tricksters*. É na busca de compreendê-lo que o leitor se vê diante de um mosaico complexo, no qual são vistos elementos de sua cultura nativa e também elementos referentes ao mundo com o qual teve contato por meio da catequização cristã.

Os dois primeiros capítulos que apresentam este personagem, por meio de seus títulos, os dois nomes do personagem: Isaías e Avá; antecipam a instabilidade identitária a que nos referimos no parágrafo anterior. No primeiro dos capítulos mencionados, encontramos elementos que permitem a observação de características do *trickster* em

Isaías. Em uma primeira leitura, é provável que vejamos o monólogo sôfrego do personagem em torno de sua identidade nos termos dos vis efeitos do processo de aculturação a que foi submetido. De fato, este capítulo é uma demonstração disso. Entretanto, a compreensão do *trickster* dentro de um aspecto de resistência cultural oferece outras formas interpretativas e, dessa maneira, estamos novamente dialogando com o conceito de *survivance*.

Podemos ler o capítulo mencionado tendo pelo viés mais comum: a sobreposição da cultura cristã e colonizadora causando o apagamento da identidade indígena. Ao mesmo tempo, podemos mudar o foco de nosso olhar e observar que é a insistente presença indígena que condiciona as reflexões que mostram um indivíduo confuso. Podemos indicar a existência deste senso de presença e continuidade no trecho em que Isaías fala sobre as típicas marcas tribais que outrora teve no rosto:

Cada um que sair da aldeia vai ser como eu, ou seja, coisa nenhuma. Os que ficarem lá só herdarão a amargura de serem índios. Como eu, tratarão de raspar a cara, para disfarçar a tatuagem, esses dois circulozinhos malditos, abertos a fogo bem debaixo dos olhos. Também já era tempo daqueles idiotas deixarem de ferrar as crianças. As minhas marcas já não se vêem. Em lugar delas ficou o escalavrado. [...] Outro dia sonhei comigo: era um homem belo, um sacerdote, tinha o cabelo comprido como o de Cristo e dos *hippies*. Mas, como mairum, tinha também, nos dois lados da cara, o distintivo tribal. Estava orgulhoso de mim, descansado. (RIBEIRO, 2007, p. 42)

O conceito de *survivance* indica uma presença apesar da ausência. Se as tatuagens indicam o pertencimento a um modo coletivo de existência, o rosto do personagem indica que mesmo na ausência destas marcas, o seu significado perdura no escalavrado, sob o qual o personagem fala: “Todos pensam que é sinal de uma queimadura que nunca tive” (RIBEIRO, 2007, p. 42). Se a busca pela totalização embutida no projeto colonizador está por detrás do desejo do indígena em apagar suas marcas tribais, as supostas queimaduras são o indício da soberania nativa. Na mesma citação, o sonho de Isaías, no qual existe o orgulho de suas marcas tribais (“Estava orgulhoso de mim, descansado”) reforça a ideia do personagem como *trickster*, uma vez que este orgulho se choca com a vergonha e com o descrédito expressos no parágrafo anterior, no qual identifica a si e aos outros mairuns como “coisa nenhuma”.

Vemos, dessa maneira, que desde o início do romance, Isaías/Avá, assim como os *tricksters* mitológicos, demonstra que não pode ser facilmente compreendido pelo leitor. Feldman (2013, p. 44) indica que um dos principais matizes do *trickster* é “o seu posicionamento à margem da sociedade, paradoxal e instintivo”. Tal identificação

corroborar o pensamento de Isaías/Avá, quando rebate as alegações apaziguadoras feitas em vão por seu confessor italiano, Padre Ceschiatti:

Diz que eu sou mairum (e sou) tal como aquele congolês, a quem se refere, tem a desgraça de ser de certa tribo do Congo. Ele não sabe, mas eu sei bem que, no dia em que houver uma nação congoleza mesmo, os mairuns de lá continuarão a ser mairuns, quer dizer, não-congolezes: ninguém. (RIBEIRO, 2007, p. 41-42)

Este trecho mostra o lugar de marginalidade ocupado por Isaías e pelo indígena na sociedade, já que, como observamos anteriormente, o personagem exerce tal função representativa. A menção genérica do congolês permite uma aproximação entre povos reunidos sob a insígnia da exploração e dominação colonial. Ao designar os mairuns daqui e os “de lá” como “ninguém”, a fala conota uma ausência. É, portanto, no espaço desta ausência que podemos vislumbrar o indígena ou o nativo africano e a impossibilidade de sua total integração no mundo ‘civilizado’ como presença, algo que resiste aos mais severos processos de exploração e dizimação. Uma presença que remete ao passado mas que, paralelamente, carrega consigo a soberania expressa nessa não-adaptação.

No capítulo *Isaías*, os monólogos do personagem se iniciam no dilema de seu não pertencimento ao local onde se encontra neste momento: Roma. É importante salientarmos a força simbólica que este local possui como centro da cristandade, local a partir de onde a catequização torna-se um elemento que contribui com o processo de colonização, dando-lhe o suporte ideológico da religião. O nome do capítulo é o nome de batismo de Avá. Outro aspecto interessante pode ser analisado ao lermos o início e o final deste capítulo. Transcrevemos abaixo o seu primeiro parágrafo.

TODOS OS HOMENS nascem em Jerusalém, eu também? Padre serei, ministro de Deus da Igreja de Nosso Senhor Jesus Cristo, mas gente, eu sou? Não, não sou ninguém. Melhor que seja padre, assim poderei viver quieto e talvez até ajudar o próximo. Isso é, se o próximo deixar que um índio de merda o abençoe, confesse, perdoe. (RIBEIRO, 2007, p. 41)

Neste capítulo, temos a presença da ironia: o indígena que não se vê como ninguém, se dedica a ouvir e abençoar os brancos. Há um paradoxo entre o indígena, tolhido da sua condição de sujeito e o sacerdote que confessa e abençoa os fiéis católicos. Podemos notar que, apesar do conflito identitário, antecipado ao leitor no primeiro parágrafo, existe a demonstração de certo intuito de pertencimento à cristandade. O

capítulo é constituído por um monólogo, não havendo nenhum tipo de ação para além das confissões e observações do índio catequizado acerca de si mesmo. Portanto, o monólogo parece ocorrer num espaço cronológico curto. Diante disso, nos surpreende o teor do último parágrafo:

Afinal, tudo está claro. Na verdade apenas representei e ainda represento um papel, segundo aprendi. Não sou, nunca fui nem serei jamais Isaías. A única palavra de Deus que sairá de mim, queimando a minha boca, é que sou o Avá, o tuxauarã, e que só me devo a minha gente Jaguar da minha nação Mairum. (RIBEIRO, 2007, p. 45)

A partir da comparação entre os dois trechos supracitados, podemos perceber a diferença entre as duas autoimagens que o personagem constrói. Da lamentação ao orgulho, no espaço de poucas páginas, vemos que Isaías/Avá corresponde ao *trickster* na medida em que não podemos traçar um padrão característico de sua ação. No primeiro parágrafo, o tom humilde e subserviente é utilizado para se colocar ao dispor do serviço cristão. No final deste mesmo capítulo, Avá rejeita o seu nome de profeta bíblico e não se furta de afirmar seu povo como nação e sua almejada relação de pertencimento com sua etnia.

A identidade híbrida de Isaías/Avá faz com que o personagem corresponda a características típicas dos seres *tricksters*. No próximo capítulo no qual o personagem aparece novamente falando em primeira pessoa, Avá, uma nova caracterização do *trickster* se revela: esta faz menção à linguagem. A narração em primeira pessoa apresenta a descrição quase lúdica da aldeia mairum nas lembranças de Isaías/Avá. Porém, neste capítulo, vemos a presença de alguns versos em latim, a língua litúrgica da Igreja Católica.

Arbor una nobilis/ Silva tallem nulla profert/Fronde, flore, germine:/Dulce ferrum/ Dulce lignum/ Dulce pondus sustinet/ Flecte ramos, arbor alta/Tensa laxa viscera/ Et rigor lentescat ille/ Quem dedit nativitas:/ Et superni membra Regis/ Tende miti stipite (RIBEIRO, 2007, p. 72).

Esta espécie de ode à mata de sua terra natal, feita em latim, permite que vejamos a mistura entre aquilo que é terreno e aquilo que é transcendente, expondo, desta maneira, o confronto de visões de mundo muito díspares. Se a língua latina é o idioma no qual se evoca o sagrado na concepção católica cristã, Isaías/Avá, na sua condição de personagem *trickster*, sacraliza a mata por meio da linguagem, utilizando um idioma considerado sagrado para dar a natureza o *status* de ápice da manifestação divina.

O discurso descontrói as noções comuns na cultura dominante, como por exemplo, a separação entre o que é sagrado do que é profano ou trivial, configurando uma das mais importantes manifestações do *trickster* em *Maíra* (2007). A partir dos versos em latim, a fala do protagonista se utiliza de metáforas e comparações para reforçar a valoração que a mata possui dentro do sistema cultural indígena. Vejamos:

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 salta nos galhos e urram desenfreados, e todo bicho de pena canta ou arrulha esvoaçante com medo da noite que evém ou com a alegria da antemanhã. Estas são as duas missas cantadas da floresta virgem: a da manhã e a da tarde (RIBEIRO, 2007, p. 72 – 73).

A mata se torna a catedral, as capelas são ocupadas pelos guaribas e a cantoria dos pássaros torna-se o coral sacro. Neste ponto, o protagonista subverte as posições pré-fixadas pela cultura com qual teve contato em sua catequização. Esta sacralização do modo de vida indígena se intensifica no seguinte frase: “Em breve lá estarei, à direita de meu pai, o aroe [...] (RIBEIRO, 2007, p. 75)”. Tematicamente inserida no contexto da religiosidade, a leitura impele que façamos a analogia com as declarações constantes nos Evangelhos, nas quais Cristo é mostrado sentado à direita do Deus Pai. Por meio da linguagem, o protagonista tece uma descrição de sua terra natal, desconstruindo as fronteiras instituídas pela catequização, aplicando uma valoração que resulta no constante contraste de cosmogonias.

Isaías/Avá opera uma espécie de tradução do sagrado ao dar relevo, por meio de elementos do culto cristão, à beleza da natureza que faz parte do mundo mairum. Se os autores da fase indianista do romantismo brasileiro utilizavam o indígena para destacar os valores de nobreza atribuídos a um homem brasileiro ideal (imagem criada, porém, a partir de valores eurocêntricos), contribuindo para o discurso em prol da formação de uma nação autônoma, os trechos citados indicam um movimento em sentido contrário. Sob a roupagem de um elemento da cultura do colonizador (a missa), ganha destaque o que é belo aos olhos de Isaías.

Todavia, mesmo com o orgulho expressos em trechos como os citados, concordando com a característica que mostra o *trickster* como um ser de difícil definição, Isaías/Avá mostra que sua autoafirmação e orgulho por sua cultura ancestral convivem com a desilusão e a sensação de não pertencimento a nenhum dos mundos em que vive. Isto pode ser percebido nos dois trechos de parágrafos encontrados em sequência:

Volto, agora, por cima, voando leve como pássaro. [...] Quem volta sou apenas eu. Fui a ovelha do Senhor. Volto tosquiado: sem glória sacerdotal, sem santidade, sem sabedoria, sem nada. Tudo o que tenho são duas mãos inábeis e uma cabeça cheia de ladainhas. E este coração aflito que me sai pela boca. (RIBEIRO, 2007, p. 76)

Em outro capítulo, *O Retorno*, novamente lemos que é por meio da linguagem que se evoca a subversão de posições organizadas sob a égide da religião cristã. Isto fica mais claro na oração de Isaías/Avá, em português, na qual faz uma mistura entre divindades mairuns e cristãs.

Meu Deus-Pai, criador do céu e da terra/ Meu Deus-filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor [...] Meu pobre Anjo das Trevas, servo rebelde do Senhor/ Minha Nossa Senhora: útero de Deus. Meu Deus-pai, mairum: Maíra-Monam/ (Com seu membro imenso crescendo debaixo da terra, como uma raiz para todas as mulheres). (RIBEIRO, 2007, p. 108)

Além de colocar as divindades de culturas distintas num mesmo patamar, a oração de Isaías subverte as leis estabelecidas na religião cristã. Evoca e demonstra certa piedade para o “pobre Anjo das Trevas” (clara alusão a Lúcifer), além de mencionar o imenso membro de Maíra-Monam, desfazendo a divisão entre sagrado e o profano, o espiritual e o carnal, presente na teologia cristã. De modo geral, estas contaminações discursivas encontradas nas falas de Isaías/Avá exemplificam que “as estratégias do *trickster* permitem colocar juntos pontos de vista conflitantes”, de modo que podemos vê-los como “intermediários, entre o sagrado e o profano” (FELDMAN, 2011, p. 48-9).

Em consonância com a complexidade característica do *trickster*, o protagonista do romance demonstra, em alguns momentos, agir em sentido divergente do modo de vida indígena. Exemplificamos isso por meio do trecho abaixo, no qual Isaías/Avá, na intenção de exercer o poder tribal, outorgado por sua linha ancestral, busca organizar a atividade agrícola mairum:

Mas não quero saber de nenhuma roça mairum com plantas todas misturadas, crescendo como se fosse no mato. [...] O melhor do plano é 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 [...] O que eles não sabem, é entrar no jogo da vida real, prática, com o mesmo vigor. (RIBEIRO, 2007, p. 255-6).

Além do trecho supracitado, mencionamos também a participação de Isaías/Avá nos esforços empreendidos pelo casal de missionários protestantes Bob e Gertrudes para

traduzir a Bíblia Sagrada para a língua mairum. Este projeto é apresentado ao personagem na visita que ele e Alma fazem à estranha casa de metal, ocupada pela família que parece ser estadunidense (RIBEIRO, 2007, p. 237). Se neste ponto do romance não podemos identificar nenhuma intenção de participação do protagonista no projeto, no último capítulo, “Indez”, identificamos a voz de Isaías/Avá em meio ao emaranhado de vozes, agrupadas sem nenhum tipo de linha narrativa aparente: “traduzirei como a senhora quer, palavra por palavra” (RIBEIRO, 2007, p. 374).

Tendo em vista a relação entre o *trickster* e a linguagem, a aceitação do personagem em traduzir o livro cristão para a língua nativa dialoga com o vislumbre do *trickster* enquanto mediador entre diferentes espaços. Claro que não podemos deixar de mencionar a dimensão crítica existente neste evento da narrativa: Isaías não consegue se reintegrar totalmente na comunidade mairum, estando, em alguns momentos, novamente a serviço da catequização. Todavia, este mesmo evento também concorda com a narração de um personagem ambíguo, conforme revela a fala de Alma: “O mal de Isaías é ser ambíguo. Ser e não ser. Não é índio, nem cristão. Não é homem, nem deixa de ser, coitado” (RIBEIRO, 2007, p. 346).

Ainda analisando a relação conformativa entre o *trickster* e a linguagem em *Maíra* (2007), tendo o foco sobre seu protagonista, podemos visualizar a mediação através da linguagem no capítulo *Maíra: Avá*. Nesse capítulo, de forma semelhante ao que acontece a outros personagens, a divindade se insere no falar do humano. Porém, ao contrário do deus bíblico, a divindade busca mais vivenciar a existência humana do que fazer dela um canal de comunicação de sua mensagem:

Hoje quero entrar em alguém para sentir o mundo outra vez, com o corpo e o espírito de gente-vivente. Quero ver com os olhos que lhes dei. Quero pensar com a mente deles. Quero cheirar e degustar e escutar e tatear [...]. Aí está este Avá que muito quis ser Isaías. Nele mergulho: [...] Fale, desgraçado, fale Avá. (RIBEIRO, 2007, p. 301)

Por todo o romance, as partes que se ocupam em narrar o retorno de Isaías/Avá ao mundo mairum apresentam elementos que o aproximam de uma espécie de *trickster*. Como exposto, estas características se concentram em torno da quebra de ordens pré-estabelecidas na religiosidade cristã, sendo reveladas, principalmente, por meio das falas do personagem, ressaltando a relação com a linguagem. Podemos, portanto, perceber que a identificação dos matizes do *trickster* no personagem mostra que ele é parte de um todo no qual se realiza a intenção declarada do autor: confrontar a cosmogonia indígena com

a visão cristã acerca do mundo e com o intuito evangelizador embutido no projeto colonizador.

3.2.2 Alma

Alma, juntamente com Isaías/Avá, forma a substância da narrativa central de *Maíra* (CANDIDO, 2007, p. 382). A jovem mulher citadina aparece morta já no primeiro capítulo da obra, por meio de uma prolepse que antecipa o desfecho de sua trajetória na narrativa. Assim como em Isaías/Avá, podemos encontrar alguns elementos que revelam esta personagem como dotada de características dos *tricksters*, dialogando, ao seu modo, com o todo temático da obra.

O capítulo inicial da obra *Alma*, é visto por Bosi (2007) como portador de um conjunto de simbologias que dialogam com o romance de uma forma geral. Neste capítulo, lemos uma espécie de inquérito policial sobre o encontro do cadáver da personagem em uma praia do rio Iparanã. É uma das primeiras observações apresentadas em sua crítica:

A força simbólica desta imagem dá o acorde à polifonia dissonante de *Maíra*. A mulher é branca, mas seu corpo está tingido de formas geométricas como se fora o corpo de uma índia mairum. A mulher é jovem, mas está morta. Acabou de trazer ao mundo duas crianças, mas estas, nem bem entraram para a vida, já pereceram. O desencontro não ter sido revelado mais cruamente. A relação mais profunda e vital que podem manter entre si dois seres humanos, o amor que produz novos seres, vem aqui associada à violência, à dor, à morte (BOSI, 2007, p. 387-8).

A descrição do crítico paulista evoca a confluência de oposições observada em toda a obra. A imagem paradoxal de Alma, morta em uma praia, dialoga com a constituição de sua personagem, portadora de uma junção de interesses difusos.

No primeiro capítulo em que aparecem as falas de Alma, narrado em primeira pessoa, percebemos que o discurso da personagem possui boa medida de uma certa intenção de engodo, uma das ações características do *trickster*. Ao tentar convencer a religiosa irmã Petrina de que é apta ao serviço missionário na Amazônia, Alma deixa transparecer que sua intenção não é firmada, propriamente, em uma suposta vocação cristã:

Agora me encontrei. Não aspiro muito, irmã Petrina. Só quero dar nas missões o meu testemunho de amor a Deus. (Tanta gente aqui...) Eu sei. Eu sei o que a senhora está pensando. Mas considere, irmã Petrina. Não posso com favelas.

Deus não cabe no meio de tanta fome, sexo e maconha. Faz pouco que a fé reacendeu em mim. [...] Não quero só me reabilitar aos olhos de meu pai morto. (De Deus, minha filha). Sim, é claro, aos olhos de Deus. (RIBEIRO, 2007, p. 61)

O trecho acima revela que Alma busca integrar-se à missão católica muito mais por um desejo de busca por um bem estar pessoal do que por qualquer razão de caridade ou religiosidade. As falas dentro dos parênteses são de sua interlocutora e permitem que vejamos a diferenciação entre os intuitos confusos de Alma e o que seria, a princípio, uma vocação missionária cristã. Podemos pensar que caso a intenção de Alma fosse algo genuinamente constituído por um desejo de servir ao reino de Deus na terra, não haveria recusas em começar a fazê-lo nas favelas cariocas.

Por meio de um discurso de redenção de pecados e de serviço cristão, a personagem busca convencer a religiosa de que deve ser aceita na ordem, com a condição de que vá para a Amazônia. A ironia também pode ser vista em respostas que Alma dá às tentativas da religiosa em mostrar a fragilidade de seu discurso: “(De Deus, minha filha). Sim, claro, aos olhos de Deus”. Se pensamos na trajetória de Alma através da narrativa, identificamos também a ironia entre o início, no qual destacamos a intenção de satisfação pessoal travestida de vocação para o serviço religioso, e o final, no qual integrando-se à vivência mairum, Alma se torna uma mirixorã, uma espécie de concubina compartilhada pelos homens de toda a tribo (RIBEIRO, 2007, p. 328).

Como apresentamos no segundo capítulo, o *trickster* é frequentemente caracterizado pelos apetites físicos exacerbados. A leitura do capítulo *Micura: Canindejub*, no qual um dos deuses gêmeos incorpora em Alma, permite que encontremos certo diálogo entre a personagem e essa caracterização das figuras míticas.

Ó corpo claro, gozoso. Boca de todos os gostos. Rica boa sôfrega. Ó, nariz, venta de faros para todos os cheiros, boduns, inhacas. Você é tarada 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. [...] Ó mulher macha, vive do seu sumo. De todo corpo tira gozo, gozoso. Tira e dá. [...] Pele de pêlos e poros sensibilíssimos. Feita para sentir as vibrações do ar, para outros corpos saborear. Fica quieta, mulher! (RIBEIRO, 2007, p. 313).

É perceptível certo êxtase da divindade Micura em experimentar as sensações por meio do corpo de Alma. Este capítulo exhibe bastante semelhança com o capítulo *Maira: Jaguar*, no qual o deus exprime o orgulho pela virilidade do futuro líder tribal mairum: “Mas o melhor que lhe dei são essas suas bolas doloridas de tesão. Esse pau pica caralho

fodedor. Só de tocá-lo está teso de dar gosto, duro de doer, de tão bom para foder. Goza, menino, goza” (RIBEIRO, 2007, p. 285). A entrada de Micura no corpo de Alma, assim como o semelhante processo que ocorre entre Maíra e Jaguar, demonstra que os personagens são, de certo modo, ressonância dos heróis tribais, *tricksters* criadores do mundo mairum. É interessante notarmos que o adjetivo “Mulher macha”, faz aproximação ainda maior da figura de Alma com a identificação do *trickster* recentemente mencionada: geralmente do sexo masculino e ávido por satisfazer apetites.

O apetite sexual, a confusão psíquica e a adoção do modo de vida mairum, estampada nas figuras geométricas pintadas em seu corpo, revelam que Alma possui, de sua própria maneira, as características típicas dos *tricksters*, fundadores do modo de vida no qual busca a todo tempo se inserir de forma ávida. Portanto, juntamente com Isaías, esta personagem permite que vejamos uma consonância entre os protagonistas do romance e a narrativa mítica fundacional dos mairuns.

A prolepse, mencionada no início do tópico, dialoga com o sentido de sobrevivência e soberania (*survivance*): a morte está atrelada à vida, fato que se expressa nos gêmeos natimortos. É evidente a analogia à lua e ao sol, aos deuses gêmeos, à concepção dos opostos como partes complementares da cosmogonia indígena. Alma, portanto, desde sua origem até o final de sua trajetória, demonstra que os personagens humanos exibem uma relação de complemento para com a demarcação de uma cosmogonia totalmente divergente da cultura do colonizador.

3.2.3 Xisto

O personagem Xisto não ocupa a centralidade da narrativa, mas o fato de ser apresentado na primeira parte da obra, por meio de capítulo homônimo, permite observá-lo pelo prisma do diálogo existente em sua figura com a totalidade temática do romance. A hipótese de que o comportamento dos *tricksters*, em específico Maíra e Micura, pode exercer certa função de dinâmica constitutiva do romance, pode ser reforçada por meio da observação do sacerdote popular Xisto. Assim, tendo em vista a contingência necessária a esta reflexão, buscamos demonstrar os elementos que exprimem a ressonância entre comportamentos dos *tricksters* e seres humanos por meio dos capítulos que apresentam estes personagens ao leitor.

No capítulo que é localizado na primeira das quatro partes do romance, Xisto é identificado como preto beato (RIBEIRO, 2007, p. 77). Esta identificação antecipa a sua

caracterização sincrética, desenhada logo a seguir por meio de suas falas. O próprio nome do personagem, Xisto, remete a um tipo de mineral que, na geologia, é identificado como uma rocha metamórfica, o que indica um processo de mutação ao longo do tempo, apresentando diferentes usos para cada um dos estágios de uma mesma rocha. Desse modo, inferimos que o próprio nome do beato tem ligação com uma configuração que não é estática, indicando mudança e movimento.

Lemos que Xisto possui duas funções sociais dentro da vila ribeirinha de Corrutela: “pregar aos vivos, rezar e cantar com eles; lavar, amortalhar e enterrar os mortos” (RIBEIRO, 2007, p. 77). Estas duas funções indicam um caráter de mediação que é característico aos *tricksters*: *Eshu-Elegba*, da cultura iorubá, é um exemplo de divindade que faz a mediação entre dois planos distintos, o plano divino e/ou mítico e o natural, terreno (QUEIROZ, 1991). Xisto prega, canta e reza com os vivos, comungando seu sincretismo com a sua audiência, sempre “no costado sombrio da capelinha fechada”. A repetição deste ato por parte do povo de Corrutela, indica o cotidiano terreno, do tempo finito, do qual a capela católica fechada há tempos é um indicativo. A segunda função social de Xisto dentro do povoado, o serviço fúnebre, indica a passagem para outro plano, fora da existência física, terreno. Dessa forma, a figura de Xisto, na dimensão de sua função mediadora, permite que o vejamos também como ressonância dos *tricksters*, dentro dos diferentes fios narrativos que compõem o romance.

Além da característica de mediação, o beato se aproxima da figura dos *tricksters* indígenas por meio do elemento da oralidade. De acordo com o texto de Feldman (2011), a oralidade é um elemento muito importante da vivência indígena, sendo o tipo de expressão no qual se encontram as histórias de *trickster*. Ainda segundo a mesma pesquisadora, a abertura das histórias de *trickster* nas tribos nativas norte-americanas possuem elementos formais característicos, equivalentes ao “era uma vez” dos contos de fadas (FELDMAN, 2011, p. 43). A pregação de Xisto, nos finais das tardes da vila isolada, segue uma espécie de protocolo: “Xisto enrola o cigarro que Tônico Carreteiro lhe deu. Lambe a palha, acende e abre a fala” (RIBEIRO, 2007, p. 77). Esta reunião da população de Corrutela pode ser vista como análoga ao costume indígena de se formar uma audiência em torno daquele que oralmente conta as histórias, momentos de transmissão de valores comungados pela coletividade através de narrativas míticas.

Se a reunião dos ribeirinhos junto a Xisto indica uma ligação com as práticas ligadas à oralidade, o conteúdo de suas falas também demonstra que o personagem, assim

como boa parte dos *tricksters*, posiciona-se no entremeio de locais distintos. Abaixo, citamos alguns trechos de sua pregação:

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 os cascos. Até eles têm mistério. Há um que manda, o Senhor. Outro que desmanda, 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? [...] A semente não é dona de sua regra, de sua sina. Nem o nariz é dono da sua forma. Assim é a vida aqui em Corrutela. Ninguém é dono de sua regra. Nem Deus, nem o Diabo. (RIBEIRO, 2007, p. 77 – 78)

Conforme exposto no trecho acima, a pregação mistura elementos da religião cristã com outros elementos retirados da cultura popular. O “Encantado”, pode ser entendido como alguma derivação das lendas do mouro encantado, comuns ao folclore popular da península ibérica, que teriam origem em elementos míticos pré-cristãos (PARAFITA, 2006); ou, de forma mais próxima ao arcabouço cultural brasileiro, pode remeter a seres míticos presentes em cultos de matriz africana. A ideia de um ser messiânico também dialoga com o sebastianismo, além de apresentar analogia com o retorno de Isaías a tribo mairum, fio narrativo central do romance.

De qualquer maneira, são muitas as possibilidades interpretativas encontradas nas falas de Xisto, todavia, o nos mais interessa nesta reflexão é a combinação entre elementos díspares. O folclore popular encontra-se associado à liturgia cristã que é evocada no entoar do salmo: “Perpetinha alça, então, sua voz trêmula, mais alta: *Uiva, ó porta... ó porta/ Grita, ó cidade...ó cidade/ Tu, ó Filistina, toda treme! ... odatreme* (RIBEIRO, 2007, p. 81). Além disso, a reunião que não é realizada na capela, mas à sombra dela, indica que existe na figura de Xisto uma condição de entremeio, destoando das dicotomias pré-estabelecidas na religião oficial. Ao citar o mistério em situações da realidade cotidiana, como o ofício da Velha Calu e de Izupero, Xisto desloca o sagrado para vivência simples de Corrutela, instaurando por meio de seu discurso uma espécie de teologia local: “Assim é a vida aqui em Corrutela. Ninguém é dono de sua regra. Nem Deus, nem o Diabo”. As falas de Xisto, portanto, dialogam com a figura do *trickster*, na medida em que, conforme anteriormente mencionado, ocupa as fendas existentes entre diferentes espaços, no entremeio de lugares e definições distintas, entre o céu e a terra, entre o físico e o sobrenatural.

Dentro da narrativa, a figura de Xisto é representativa de um espaço de religiosidade híbrida, depositária de elementos com origens distintas. A sua audiência

conforma em âmbito coletivo o encontro entre a religião cristã e a cultura popular, a qual se forma também a partir de elementos indígenas, africanos, dentre outros.

Nos apontamentos apresentados, buscamos demonstrar que o personagem possui características que dialogam com os *tricksters* indígenas, e que tais características se dão, principalmente, em espaços que são constituídos pela linguagem. Neste caso, por meio da oralidade que abarca sua pregação sincrética.

3.3 Os personagens *trickster* sob a perspectiva do discurso de resistência

De forma sucinta, gostaríamos de retomar alguns aspectos elencados em cada um dos tópicos anteriores no sentido de reforçar a identificação de um discurso de resistência por meio dos personagens *tricksters* no romance de Darcy Ribeiro. A justaposição dos fios narrativos, que apresentam estes personagens na primeira parte do romance, permite que os vejamos como alguns dos elementos chave da narrativa, uma vez que apresentam múltiplas perspectivas sobre a neocolonização da Amazônia.

Maíra e Micura apresentam matizes do sagrado indígena, no qual se encontram visões de mundo que são diferentes daquelas sob as quais se assenta o mundo sob a perspectiva do colonizador. A antropomorfização dá notícia da igualdade entre homem e natureza, contrastando com a visão predatória que orienta, em grande medida, o processo civilizatório. O humor se coloca como elemento de resiliência diante da difícil realidade da destruição das bases da vivência indígena. As transgressões de regras criam um mundo novo, tal qual é para os indígenas; enquanto a característica da imortalidade dialoga diretamente com o conceito de *survivance*: a voz indígena estará presente mesmo num cenário de apagamento de sua cultura.

Isaías/Avá pode ser visto como vítima, mas também como o indivíduo cuja identificação étnica impede o sucesso do projeto da catequização. Neste sentido, o entremeio identitário poderá ser observado como fruto da resistência mairum. Se não poderá ser mais Avá, o personagem tampouco será Isaías. O personagem mostra em plano individual que a cultura indígena e os eventos históricos relacionados às tentativas de sua extinção não podem ser totalmente esquecidos.

Alma, a personagem branca que se insere no mundo mairum, parece funcionar como um espelho de Isaías, apresentando em sentido contrário o encontro entre as diferentes culturas. A aceitação de costumes indígenas pode dialogar com a existência de elementos advindos desta cultura no cotidiano dos brasileiros, como por exemplo, as

palavras de origem tupi ou o consumo de alimentos como a mandioca e o milho. Além disso, a confluência entre elementos conflitantes (BOSI, 2007) simbolizada nos cadáveres de Alma e dos gêmeos natimortos, antecipa que *Maíra* (2007) apresentará o choque de cosmogonias rejeitando a homogeneidade discursiva. Desse modo, a abertura para novas significações de um mesmo processo histórico por meio da literatura apresentará possibilidades de que resistam os valores apresentados em versões que por muito tempo foram silenciadas pelo poder colonizador.

Xisto, último componente do recorte proposto para a realização deste ponto de nossa reflexão, exhibe também o caráter de mediação encontrado na figura do *trickster*. Apresenta o sincretismo, elemento religioso que tem profunda ligação com a resistência cultural. Para exemplificar isso, podemos citar o uso de nomes de santos católicos para as entidades das religiões de matriz africana. Tal prática teria origem nos tempos da escravidão: a renomeação dos orixás teria sido uma estratégia adotada pelos negros para que seu culto não fosse banido pela proibição de qualquer religião que não fosse a católica.

Percebemos que, como é próprio da linguagem literária, o discurso vai sendo construído de forma gradual e pulverizada. Desse modo, os cinco personagens analisados neste capítulo apresentam alguns aspectos de resistência cultural indígena, sobretudo funcionam como elementos que diversificam o olhar do leitor para a matéria da qual emerge a ficção: o encontro da cultura nativa com o branco colonizador. No prosseguimento de nossa reflexão, o último capítulo desta dissertação tem foco nos elementos formais que realçam o teor crítico da obra, além de apresentar argumentos que identificam o autor colonial como *trickster*. Dessa maneira, procuraremos reforçar a ideia de que o *trickster* possa ser tomado enquanto categoria analítica que permite o discurso de resistência em *Maíra*.

4 Outras dimensões do *trickster* em *Maíra*: contrastes, inversões e resistência cultural

Acreditamos que elementos que comprovam o valor estético e temático de *Maíra* puderam ser expostos por meio da reflexão existente nos capítulos anteriores. Todavia, considerando as peculiaridades encontradas ao analisarmos as escolhas formais presentes na confecção da narrativa, percebemos que os argumentos acerca da importância da figura do *trickster* - tomada sob a perspectiva da literatura portar um discurso de resistência cultural – permite que Darcy Ribeiro e a linguagem empregada em seu romance sejam analisados sob termos que os aproximem dos que foram utilizados na análise dos personagens *tricksters*. Longe da pretensão de esgotar as possibilidades de reflexão crítica, neste último capítulo buscamos identificar de quais maneiras o *trickster* não está presente apenas na condição de personagem, mas pode ser observado como uma espécie de dinâmica narrativa em *Maíra* e na figura de Darcy Ribeiro como romancista.

4.1 *Trickster* como linguagem: a crítica e a resistência como dinâmica narrativa.

Como pudemos apontar até aqui, o *trickster* pode ser visto nos termos de uma categoria analítica, formulada a partir de personagens míticos de diversas tradições, com recorrência na literatura. Podemos identificar personagens que, respeitadas as singularidades de cada obra, correspondem aos matizes mais frequentes a estes personagens. A existência dos *tricksters* compõe uma possibilidade de caracterização crítica do fazer literário e, no caso específico das literaturas de temática indígena, tem estreito diálogo com conceitos relacionados à resistência cultural; é profícuo perscrutarmos como este quadro possui ramificações direcionadas a outros aspectos e elementos presentes na obra literária.

A partir do exposto, observamos *Maíra* (2007) com foco em sua estrutura narrativa, aspecto no qual têm destaque as escolhas formais que exibem o uso de uma linguagem que mantém constante diálogo com os aspectos temáticos do romance. É válido, portanto, ressaltarmos que o *trickster* possui necessária relação com a linguagem, configurando certa interdependência: uma espécie de conceito que só adquire existência e sentido se considerada tal relação. Quando falamos em linguagem, é necessário que tenhamos em mente que esta possui matizes diferenciados dentro das culturas indígenas, expondo as bases de uma cosmogonia que se diferencia daquelas que foram impostas pelo

processo civilizatório. Se um dos temas centrais do romance mais conhecido de Darcy Ribeiro é o choque entre mundos díspares, a linguagem é o terreno no qual estas diferenciações são alicerçadas, de modo que a arte modaliza a realidade da qual emerge a expressão literária. As distinções entre cosmogonias por meio da linguagem podem ser melhor entendidas a partir do que lemos no trabalho de Feldman:

Enquanto estudiosos euroamericanos separam arte e vida, os indígenas são retratados e criam sua arte com uma relação forte na materialidade de sua vida cotidiana e também de sua vida espiritual: as histórias são contadas com o objetivo de educar e divertir crianças e adultos, esculturas e vasos sempre têm um objetivo prático, seja ele no uso diário ou religioso. No ponto de vista do nativo, a linguagem cria o mundo e tem grande poder: o poder do encantamento. [...] Arte e vida não possuem as fronteiras definidas da cultura eurodescendente (FELDMAN, 2011, p. 90).

Dentro das concepções indígenas, a linguagem possui a dimensão de criadora da realidade; já a intenção confessada do autor ao escrever *Maíra*, inclui seu desejo por reunir elementos oriundos da mitologia de variados povos indígenas com quem manteve contato, para que, uma vez unificada, esta fosse tomada enquanto cosmogonia que apresentasse contraste com a visão cristã do mundo (RIBEIRO, 2007, p. 22). Portanto, buscamos entender quais escolhas formais e quais usos da linguagem permitem ao romance expressar a existência de uma visão de mundo dissonante das narrativas produzidas a partir da visão de mundo do colonizador. O romance possui particularidades que se destacam em sua composição estrutural, na mistura de gêneros textuais, da variedade de categorias narrativas como tempo, espaço e personagens, além de um gama de usos da linguagem que permite que a obra também seja admirada por sua complexidade. Tais aspectos são aqui analisados tendo em vista a maneira com que refletem as características do *trickster* sendo operadas por meio das possibilidades existentes na linguagem literária.

4.1.1 Oralidade, ironia, mistura de gêneros e o jogo das expectativas em *Maíra*

O primeiro dos aspectos que aqui relacionamos é a oralidade, a primeira das expressões pelas quais os *tricksters* aparecem enquanto personagens. Desse modo, não apenas o tema das histórias, mas também a formação de uma audiência coletiva para o ato de contá-las, exprimem importantes aspectos da sociedade indígenas.

[...] é essencial como sentido em si, como parte de uma cerimônia que reforça o poder da palavra, com mudança de dramaticidade por parte dos contadores habilidosos, entre outros aparatos orais, assim como o andamento intencionalmente retardado ou acelerado, mudança de vozes para diferentes personagens, além de um conjunto de valores sociais e morais que permeiam as história do *trickster* (FELDMAN, 2011, p. 41).

Uma leitura cuidadosa de *Maíra* (2007) propicia a observação de que, em boa parte da narrativa, as vozes existentes no romance aparecem carregadas de marcas que remetem a oralidade como modo de transmissão da cultura indígena. O discurso é construído a partir de fios narrativos que exprimem certas características próprias, nas quais podem ser notados atributos característicos da expressão oral, transportados para a escrita literária. No primeiro capítulo, a quase completa ausência de um narrador faz com que o diálogo entre personagens seja o condutor da ação:

Horas depois, Noronha dá o seu relatório verbal:
 - Falei com o homem, doutor. Não foi preciso intérprete, ele arranjou uma moça lá no hotel que traça um francês perfeito. Conversamos muito. Veja o que apurei: ele é suíço mesmo. (Pois claro, que novidade! Se eu vi o passaporte dele!) E é naturalista. Quer dizer, subiu com uma expedição científica de Belém até aqui, filmando formiga. (Formiga?) Sim senhor, formiga! (RIBEIRO, 2007, p. 33).

O diálogo que inaugura a narrativa trata da apuração dos fatos relacionados a morte de Alma, cujo corpo é encontrado em uma das praias do rio Iparaná. O excerto acima revela a importância que a fala dos personagens ocupa no romance, além de certo aspecto cômico, que se concentra em torno da constatação da nacionalidade do estrangeiro, como também na menção das formigas estudadas pelo mesmo. Entre parênteses, assim como no diálogo entre Alma e Irmã Petrina, mencionado no capítulo anterior, a voz do interlocutor se faz presente, permitindo que a situação de conversa seja identificada de maneira mais precisa. A utilização do verbo “traça” no lugar de “fala”, ressalta a informalidade e, de certo modo, denuncia o desmantelo que parece ser comum aos órgãos públicos, sobretudo na resolução de questões relacionadas aos indígenas. Isto se confirma nesta outra fala do delegado: “Volte lá! Aprenda o filme (imagens do cadáver) ou prenda o gringo. Ele quer nos desmoralizar lá fora no estrangeiro. Não consinto!” (RIBEIRO, 2007, p. 34) (parênteses nosso).

Ainda na primeira parte de *Maíra* vemos outras marcas da oralidade. No capítulo *Isaiás*, o monólogo do personagem preenche todo o capítulo. O capítulo que apresenta Juca, a fala do personagem aparece como elemento cultural herdado pelo mameluco que

busca explorar financeiramente a força de trabalho mairum. O uso de figuras de linguagem contribui para a caracterização cultural de Juca, uma vez que as falas dos personagens, em grande medida, constroem suas respectivas identificações: “- Olha, Manelão. Não quero confiança com as mulheres dos parentes. [...] Estes mairuns são matreiros. Fazê-los trabalhar é mais difícil que caçar onça com anzol” (RIBEIRO, 2007, p. 47). Além da fala de Juca, na cantoria de seu subordinado, Boca, o uso de aliteração demonstra indícios das confluências de diferentes culturas:

*Iparanã, paraná-panema: Ipanema.
Iparanã, paraná-d'água
Panem-panam: barbuleta
Barbuleta azul – Panam-oui, panam-oiu, ouii
Tanaajura, Tanaajura, bunda mole, bunda dura.
Içá, içá: pipoca do Pará. Pará.
Belém, Belenzão. Belém pai-d'égua (RIBEIRO, 2007, p. 50).*

Conforme exemplo acima, os elementos oriundos da expressão oral permitem que a obra reforce ao leitor o espaço de entremeio cultural no qual transita a sua temática, misturando palavras e sons advindos tanto da língua portuguesa quanto das línguas indígenas. No mesmo capítulo, Juca conta ao parceiro Boca uma história de terror que o deixa assustado. Juca reúne a audiência dos outros dois tripulantes do barco e, por meio da oralidade, percebemos a existência de um costume que pode ter sido herdado de sua ancestralidade mairum.

Os mitos de criação do mundo mairum, que aparecem a partir do capítulo *Maíra*, também evidenciam a oralidade como elemento constitutivo dos aspectos formais da obra. Mesmo que a linguagem se apresente com a precisão e estilística características ao romancista de renome, alguns sinais remetem ao ato de se contar a história, tal como na cultura indígena: “O filho de Deus estava ali, disperso, quando viu, um dia, passar por perto o **nosso** antepassado Mosaingar, que chamou sua atenção” (RIBEIRO, 2007, p. 148) (grifo nosso). Ao lermos as histórias fundacionais, observamos que, na maioria do tempo, o narrador poderia ser identificado como extradiegético e onisciente. Porém, o uso do verbo “nosso” permite que leiamos as histórias como que contadas por um ser que é parte daquele universo. Assim, em alguma medida, há um diálogo com a oralidade, meio pelo qual os mitos e outros elementos culturais indígenas correlacionados são transmitidos, de geração em geração. A linguagem utilizada na narração dos mitos mairuns se aproxima da que é utilizada no ato de se contar histórias, aproximando o leitor da posição de quem ocupa um lugar na roda da audiência.

A fragmentação dos mitos fundacionais, alternados com capítulos cujo conteúdo é considerado ‘mais verossímil’, dialoga com o que Feldman (2011) apresenta como fato característico das histórias dos *tricksters*: “Eles podem participar de pequenos eventos, como pequenas piadas ou narrativas independentes, pequenas histórias interligadas e ainda independentes [...]” (FELDMAN, 2011, p. 46). Portanto, a apresentação fragmentada dos mitos mairuns reforça a profundidade da imersão no universo indígena que é proporcionada ao leitor de *Maíra*.

Confirmando que a oralidade é um elemento que subjaz a escritura de *Maíra*, o último capítulo do romance, *Indez*, é totalmente constituído por falas que, por meio do teor de cada uma delas, podem ou não ser facilmente atribuídas aos personagens da narrativa, por exemplo, os diálogos de Isaías e a missionária protestante Gertrudes sobre a tradução da Bíblia para a língua dos mairuns. Composto por um único e extenso parágrafo, que na versão que utilizamos ocupa mais de seis páginas, o referido capítulo expõe, por meio da reunião desordenada de falas de diversos personagens, a complexidade existente no quadro social e histórico do qual o romance emerge como modalização literária.

Continuando o percurso de identificação da dimensão de agência do *trickster* na dimensão formal de *Maíra*, destacamos outra característica recorrente: a ironia. Seja em suas falas ou na sua própria condição de difícil definição, os *tricksters* sempre se fazem acompanhar pela ironia, pelo sarcasmo, desestabilizando, por vezes, o *status quo* predominante por meio da duplicidade de sentidos. A ironia em *Maíra* é assunto de um dos tópicos da tese de doutoramento de Haydée Ribeiro Coelho, *Exumação da memória* (1989). Por meio da leitura dessa tese, observamos que a ironia possui função desestabilizadora na narrativa, pulverizando os sentidos, constituindo uma teia complexa, formada a partir de elementos que têm parte no quadro do encontro entre as cosmogonias do branco e do indígena. A partir das contribuições angariadas pela consulta ao trabalho de Coelho (1989), buscamos elencar alguns pontos que exemplificam a ironia como elemento que conota a presença do *trickster* na linguagem de *Maíra*.

A narrativa dos ritos realizados em ocasião do tuxaua Anacã se inicia no segundo capítulo do romance, homônimo a este personagem. Os capítulos *Ñandeiara*, *Javari*, *Sucidjuredá*, *Jurupari* e *Manon* narram o ciclo cerimonial através do qual se dá a afirmação coletiva da tradição mairum, exemplificada pelo trecho no qual é narrado parte dos rituais em honra ao do líder tribal:

Anacã apodrece no pátio de danças, regado cada tarde com as águas da Lagoa Negra. 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 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, 2007, p. 55)

Os rituais reforçam as bases nas quais se assenta a identidade indígena, reafirmando a dimensão de sua coletividade. O cheiro forte do corpo em decomposição alcança a todos na tribo, a morte de Anacã inaugura um período no qual todos os integrantes da aldeia, obrigatoriamente, se reconhecerão como mairuns. Assim, “os rituais constituem a forma encontrada para manifestar e comprovar que a vida existe e está assegurada” (COELHO, 1989, p. 15). Este percurso ritualístico, portanto, aponta para a sobrevivência do modo de vida indígena, pois a morte de Anacã é tomada enquanto passagem e não como um fim em si mesma. Além disso, é por meio de atividades viris, lutas, danças, como também pelo aguçamento dos sentidos (a exemplo da forte catinga compartilhada por todos), que a morte desencadeia a lembrança e a celebração da vida.

Por meio da narração dos rituais mairuns, a construção da obra possui um aspecto altamente irônico, que neste caso, se direciona mais ao melancólico que ao sarcástico ou humorístico, uma vez que a narrativa caminha em sentido a mostrar diferentes vias pelas quais se dará a alteração do modo de vida indígena, resultado das investidas do processo civilizatório na região. Os capítulos que mostram os rituais revelam o desejo de afirmação e continuidade da vida mairum, porém, estão justapostos a outros que retratam diferentes facetas do processo civilizatório, pelas quais apresenta a possibilidade do fim da cosmogonia indígena, tal qual vemos no capítulo *Mairañee*, que contém uma espécie de desabafo da divindade mairum: SOBE A MIM O MURMÚRIO sem fim. É o meu povo lá embaixo pedindo o milagre: a exceção. Quer ficar. [...] Como evitar o desastre inevitável que a eles e talvez a mim, a nós também, soçobrará? Que Deus sou eu? Um Deus mortal? (RIBEIRO, 2007, p. 331-2).

A ironia, portanto, se dá, dentre outras formas, por meio da referida justaposição. Ao mesmo tempo em que os rituais reafirmam a sobrevivência da cultura indígena, os ingredientes da destruição das bases da vida mairum vão sendo revelados um a um: a catequização, a exploração econômica, o descaso do estado, etc. Dessa maneira, as múltiplas perspectivas acerca da colonização indígena, por meio da justaposição desses

diferentes vieses narrativos, resulta na existência da ironia, indicando a presença o modo de agência do *trickster* na construção narrativa.

Verificamos outro exemplo de existência da ironia em *Maíra* em torno da personagem Alma. As escolhas formais utilizadas na narração da trajetória da mulher que, de forma afoita, decide abandonar a vida desregrada no Rio de Janeiro, embarcando numa jornada penitente que, posteriormente, se revela também hedonista, exibem a presença da ironia. Alma percorre um caminho inverso ao caminho que Isaías anteriormente percorreu ao sair da terra mairum. A jovem branca, de classe média, sai da grande cidade e vai para o meio da floresta. Ironicamente, a catequização, neste caso representada pela Missão Nossa Senhora do Ó, é a porta de entrada de Alma para o mundo mairum, e não para a cristandade.

Os capítulos que contam a história da personagem mostram que há o movimento: de um ténue desejo em servir a religião cristã como freira até a posição de mirixorã, uma espécie de sacerdócio sexual indígena. O processo civilizatório, quando portador de uma roupagem aparentemente mais humanizadora - como era o caso das missões jesuítas -, busca partilhar com os indígenas as benesses do mundo civilizado. A aceitação da fé cristã era, portanto, a peça chave deste percurso entre a condição desumanizada que era imputada aos nativos e a condição de filhos de Deus. Ao mostrar uma mulher branca que, por meio de uma missão religiosa, percorre o caminho contrário, imergindo no modo de vida indígena, o romance problematiza os juízos de valor cimentados pelas perspectivas do colonizador, instaurando tal processo de forma irônica.

A prolepse inaugural do romance, a qual descreve o cadáver de Alma e de seus bebês gêmeos, dá a pista deste modo irônico por meio do qual se dará a narração em torno desta personagem.

Sobre a praia, distante 20 metros aproximadamente da linha d'água, jazia, em decúbito dorsal, uma jovem mulher branca, meio despida, com o corpo pintado de traços negros e vermelhos. A dita mulher tinha as pernas abertas em entre as coxas se podia ver um duplo feto, quer dizer, dois nascituros do sexo masculino, ainda envoltos na placenta e ligados à mãe pelos cordões umbilicais. Verificou que a mulher estava morta – corpo frio e rigidez cadavérica - (RIBEIRO, 2007, p. 34).

Os gêmeos natimortos exibem clara analogia com as divindades gêmeas mairuns e, por consequência, todo o modo de vida baseado em elementos que são tidos como opostos dentro dos modos de significação da cultura dominante – sol e lua, direita e esquerda, doce e salgado, etc – mas que dentro da cosmogonia indígena são partes de uma

relação de interdependência. Tendo em vista a função representativa dos gêmeos, a imagem da ironia como elemento constitutivo da personagem se reforça na medida em que Alma (branca) aparece morta, juntamente com os bebês, símbolos do universo indígena, já em extinção: “É a morte do Deus-mairum, anunciando a decadência do mundo indígena” (MARIA, 2007, p. 403). O primeiro capítulo, portanto, exhibe a ironia como catalizadora do teor crítico, um dos mais relevantes matizes de *Maíra*.

Se, conforme a crítica de Maria (2007), os gêmeos natimortos representam a decadência do mundo indígena, tal decadência está, ironicamente, ligada à decadência do mundo dos brancos, representada pela morte de Alma, que recebe, por parte da tribo, o mesmo tratamento funeral que receberia um nativo mairum: “[...] a morta havia sido levada para o cemitério, que fica junto à aldeia antiga, três quilômetros ao norte”. Desse modo, o início da narrativa, antecipando o valor da interdependência entre opostos, disseminado na obra de diversas maneiras, mostra que a colonização não expõe somente a sociedade indígena aos seus efeitos devastadores mas, por seu caráter predatório, terá também efeitos sobre a civilização.

Ao entendermos que a ironia não se limita ao local comum do humor e do sarcasmo (embora haja importância nos casos em que funciona deste modo), é possível visualizarmos seus sinais em muitos dos aspectos da obra. Um dos que são apontados no trabalho de Coelho (1989), reside no nome de batismo do protagonista, Isaías. O profeta bíblico, que teria vivido entre os anos de 765 e 681 a. C, teria sido chamado ao seu ofício sagrado por meio de uma visitação de anjos, os quais teriam colocado brasas em sua boca (capítulo 6, do livro de Isaías, no Velho Testamento). O Isaías de *Maíra* (2007) era alvo de uma dupla expectativa, ambas com contornos messiânicos. Por um lado poderia coroar o trabalho missionário dos padres catequizadores, levando o evangelho aos indígenas pagãos; no outro, era esperado como o novo tuxaua, o guardião das tradições e defensor do povo. Contudo, conforme antecipa Teró, numa fala profética, as expectativas são frustradas:

Quando virá outro Anacã? Ele viveu uma longa vida. Foi quem juntou os mairuns. Antes vivíamos dispersos, isolados em pequenas aldeias, perdidas pelas praias do Iparanã, depois da mortandade causada pelas pestes trazidas pelos caraíbas. Foi Anacã quem nos trouxe para cá, para as matas da Lagoa Negra. Pacificou os grupos inimizados. Fundiu os clãs dispersos. Até clãs desagregados, que iam desaparecendo, ele restaurou. Não vai haver nunca mais ninguém como Anacã. (RIBEIRO, 2007, p. 119)

Há, portanto, um abismo entre as expectativas que são simbolizadas no nome de Isaiás e aquilo que mostra a trajetória do personagem. A indefinição presente em Isaiás/Avá é, claramente, uma característica que faz ligação com a figura do *trickster*. A imprecisão destes seres é também um elemento que pode ser percebido ao nível da linguagem e demais aspectos formais do romance.

Tendo em vista as escolhas formais, as preferências no uso das categorias narrativas como narrador, espaço, tempo, percebemos que o romance de Darcy Ribeiro compartilha a complexidade existente na figura dos *tricksters* indígenas. Tal complexidade e imprecisão podem ser vislumbradas por diversas maneiras. Claro que alguns aspectos não são exclusivos das obras com temáticas relacionadas ao universo indígena, mas isso não impede de que possam ser vistas como parte de um todo enunciativo, reverberando, a todo tempo, as intenções de contraste entre os dois mundos que se chocam por meio da colonização.

As imprecisões do *trickster* implicam na dificuldade em prever suas ações. Retornamos, portanto, ao que aponta Candido (1970, p. 71) em *Dialética da malandragem*: o *trickster* é imprevisível e não se confunde com o pícaro, uma vez que este demonstra certo pragmatismo que rege suas ações, mesmo que estas sejam socialmente reprováveis. A imprevisibilidade do *trickster* mostra-se operante na narrativa, dentre outros modos, por meio de um jogo de expectativas. A declaração de Isaiás, exposta acima, pode levar o leitor a imaginar que seu propósito inicial - resgatar a sua identidade mairum, desempenhando a função messiânica que dele era esperada – será firmemente empreendido. A leitura da trajetória do personagem mostra que a pretensão não se concretiza, de modo que, ao aproximar-se do casal de missionários protestantes, se coloca novamente a serviço da catequização.

Voltando o olhar para a figura da personagem Alma, também podemos identificar nela existência de uma espécie de jogo de expectativas. O corpo da mulher branca é a forte imagem inaugural de *Maíra*: “a relação mais profunda e vital que pode manter entre si dois seres humanos, o amor que produz novos seres, vem aqui associada à violência, à dor, à morte” (BOSI, 2007, p. 388). O primeiro capítulo, portanto, antecipa o desfecho. Porém a narrativa não se ocupa (ou muito pouco se ocupa) em desvelar os fatos que estariam em torno da morte de Alma com precisão. Ampliando a observação acerca dos desfechos dos variados fios narrativos de *Maíra* (2007), percebemos que o último capítulo, *Indez*, poderá ser frustrante ao leitor mais ‘ingênuo’, que busca algum tipo de fechamento dos filões narrativos justapostos na obra. Como anteriormente mencionamos,

o último capítulo quebra a narratividade, expondo falas aparentemente desconexas, unidas em um único e extenso parágrafo, sendo que nem todas são de fácil assimilação e atribuição a algum dos personagens. As expectativas de que os diferentes fios narrativos se integrem em um fechamento total, ou que a morte de Alma seja retomada com clareza narrativa são frustradas.

Ao instaurar um jogo de expectativas não atendidas, o romance permite que vejamos certa característica panorâmica acerca dos temas abordados. A multiplicidade de vozes, histórias centrais e histórias menores, e a falta de um desfecho mais aproximado aos moldes das narrativas tradicionais, faz com que a obra indique um quadro sincrônico do choque de culturas que é provocado pela colonização. Em uma rápida analogia, podemos nos lembrar do conjunto dos afrescos a Capela Sistina, no Vaticano, cujo tema pode ser visto como o percurso da humanidade, segundo a Bíblia. Toda a trajetória, desde o Éden ao Juízo Final, está exposta no mesmo artefato artístico. Todas as histórias de *Maíra* (2007) são componentes de um mosaico que modaliza artisticamente o processo civilizatório adentrando a realidade do indígena, suas incongruências, complexidade e também a crueldade de seus agentes. As imprecisões que são mostradas no início (a prolepse da morte de Alma) e no fim (*Indez*) do mosaico apresentado também demonstram a interferência da própria construção do *trickster* na linguagem.

Dialogando com o quadro complexo e impreciso que encontramos em *Maíra*, a mistura de gêneros textuais também indica que a narrativa não pode ser facilmente enquadrada em moldes estáveis de classificação. Obviamente, é uma narrativa moderna, ou pós-moderna, como afirma De Maria (2001, p. 407), constituindo em sua totalidade um romance. Porém, diversas formas textuais estão pulverizadas na narrativa.

Há transcrições de textos oficiais, por exemplo, o que ocupa parte do primeiro capítulo. O capítulo intitulado *Nonato* ocupa apenas uma página e é inteiramente composto por uma espécie de portaria de nomeação do major Nonato dos Anjos para averiguar os fatos em torno da morte de Alma (RIBEIRO, 2007, p. 65). Além deste, o capítulo denominado *Inquérito* apresenta um dos relatórios do mesmo personagem acerca dos fatos investigados. Girando em torno da investigação criminal, este fio narrativo faz aproximação com as novelas policiais:

[...] A história policial que envolve o leitor também é uma forma de subterfúgio para trazer à tona um discurso ignorado até pouco tempo pela história oficial, comprometida com um regime de ditadura que só foi destituído em 1985 e pelo qual o autor da obra foi exilado (CUNHA, 2007, p. 56).

O fio narrativo formado a partir da investigação oficial sobre a morte de Alma também não é fechado, tomando parte no jogo de frustração de expectativas. A afirmação de Cunha exemplifica que, ao absorver estas características que dialogam com a figura do *trickster* em sua dimensão conceitual - com destaque ao ponto no qual se mostra embutido na formação de um discurso de resistência cultural-, o romance promove uma revisitação histórica que pode ser confrontada com a história oficial acerca da colonização indígena no Brasil da atualidade. Além disso, coloca em confronto a frieza oficial dos documentos e a vida intensa de Alma. Ao mesmo tempo, a entrada de outros gêneros textuais externos como construtores da narrativa, promove uma crítica sobre a ineficiência do estado em promover a preservação do modo de vida indígena ou, ao menos, minimizar os efeitos do avanço da fronteira civilizatória.

Além de contribuir com o teor crítico, a pluralidade dos gêneros propicia também beleza ao romance de Darcy Ribeiro. O monólogo de Maíra, por exemplo, tem traços muito poéticos, revelando uma aproximação com dilemas existenciais que são característicos dos romances modernos, mostrando uma divindade que, em sua condição de *trickster*, se revela também humana, mas no sentido falho e solitário:

Eles vêm, assombrados, a onda que cresce. Pressentem que vão ser engolfados. Quem, onda entre ondas, ondeia a seu gosto? Que onda de rio ou de mar guarda no peito a cara, o nome, o jeito?
Nada é tão bom, suspeito, como o ser sempre um eu, único, sozinho, em si contido, de si contente. Onipotente, quem há-de? (RIBEIRO, 2007, p. 331)

As aliterações, rimas, metáforas, dentre outros recursos poéticos, permitem que o tema seja tratado com uma profundidade que é proporcionada pelo uso de uma linguagem de traços líricos. Entretanto, este não é o único momento do romance no qual a poesia adentra aos domínios da narrativa em prosa. As confissões solitárias de Isaías também são metafóricas, com destacado teor lírico:

Por que continuar esculpindo esta minha estátua de murta? Para quem? A verdade do homem não é o sacrifício, mas a dor. Não, toda dor é inútil, mesmo a não procurada. A verdade não será, por acaso, o amor? Mas, que é o amor? A verdade do homem é sua sina de viver. (RIBEIRO, 2007, p. 217)

A pulverização de elementos típicos do lirismo dentro da narrativa de *Maíra* (2007), desencadeia um processo constante de abertura para a reflexão histórica, demonstrando, mais uma vez, que a expressão literária alarga os horizontes da

compreensão da realidade e da história. Conforme exposto no trecho acima, o uso da linguagem poética faz com que mais possibilidades de sentido sejam adicionadas ao texto. A fala de Isaías/Avá, ao referir-se a si mesmo como uma estátua de murta, dialoga com o papel da religiosidade na colonização, desde os primeiros estágios deste processo no Brasil.

O jesuíta António Vieira, ao proferir um de seus sermões, no ano de 1657, faz comparação entre as estátuas de mármore e a estátua de murta, um tipo de planta comum em jardins ornamentais. Conforme exposto no sermão de António Vieira, algumas nações são como estátuas de mármore, uma vez que o trabalho de esculpi-la (a pregação da fé cristã) torna-se árduo. Porém, uma vez aceita a fé cristã, a solidez da crença se compara a do mármore. Os povos indígenas, público alvo das missões jesuítas na América, são mencionados por meio da comparação com a estátua de murta:

[...] recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não vêem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não dêem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam as mãos e os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos (VIEIRA, 2003, p. 172).

A linguagem poética utilizada na fala de Isaías/Avá, por meio da metáfora da estátua de murta, faz um resgate histórico de grande alcance. De maneira aparentemente sutil, reforça a função do personagem como imagem do indígena brasileiro e apresenta consciência histórica sobre a sua objetificação (“se pode conservar nestas plantas rudes”). Além disso, a alusão ao sermão de Vieira, revela a oposição entre os mundos que se chocam no evento da colonização, uma vez que o discurso jesuíta claramente propõe a negação da natureza como elemento *sine qua non* para a salvação dos gentios. Por meio da linguagem poética há o resgate histórico da religião como operadora da dominação indígena. Isaías/Avá representa, no século XX, o indígena oprimido através de séculos de colonização.

A comparação de António Vieira e a autoidentificação de Isaías/Avá como estátua de murta apresenta o constante diálogo da narrativa com as características do *trickster*: o crescimento da planta nega o formato dado pelo jardineiro, indicando a sobrevivência de

sua natureza. Ao burlar a forma estabelecida pelo colonizador, a cultura indígena busca, assim como o *trickster*, sobreviver em detrimento do apagamento que lhe é imposto.

No capítulo chamado *Missã*, o texto se aproxima da crônica, numa descrição com fortes traços poéticos do cotidiano da Missão de Nossa Senhora do Ó:

A soda que comeu o sebo no milagre de fazer sabão também come, sedenta, todo sujo, toda macha, toda corrupção [...] Secas vidas de cinzas, sem doce nem sal. Vidas duras, de carinho segadas, de desejos podadas. Sofrido povo de Deus, proibido de si. Enlutados, porque não morrem (RIBEIRO, 2007, p. 159-160)

No excerto acima, a aliteração apresenta o uso da letra “s”, fazendo com que a leitura em voz alta revele constante sibilação. A sonoridade aproxima o trecho de uma reza em voz baixa, exibindo consonância com a religiosidade penitente que é mostrada no capítulo. A diversificação de gêneros demonstra, dentre outros aspectos, um enriquecimento estético da narrativa, propiciado pela consciência artística ímpar de seu autor.

É importante salientarmos que os capítulos de *Maíra* (2007) além de se diferenciarem entre si, apresentam variações internas, como é o caso das orações em latim que aparecem em determinados pontos da obra. A gama de gêneros existentes no romance também inclui o depoimento do próprio autor, que se coloca exatamente entre os 66 capítulos da narrativa. *Egosum*, capítulo que contém memórias do autor, dá notícia da matéria a partir da qual Darcy Ribeiro cunhou a narrativa:

Assim o conheci. Vi-o uma vez, emplumando os ossinhos da filha morta de bexiga. Estava muito consolado, declinando, no compasso certo, uma ladainha em latim. Anacã, ao contrário, nada tinha com funerais, nem era bororo, mas caapor. Companheiro muito querido, era baixinho, risonho. O mais parecido com um intelectual que eu encontrei num índio (RIBEIRO, 2007, p. 204).

O referido capítulo surpreende novamente o leitor ao trazer um elemento que, apesar de extra-ficcional, tem relevância no todo constitutivo da obra. *Egosum* faz menção ao trajeto entre as diferentes pátrias já identificadas por Bosi (2007): a antropologia e a ficção. Mais uma vez, por meio do relato pessoal, o romance joga com o inesperado. Em sua origem, o romance, em certa medida, compartilha com o drama burguês da noção de uma obra de arte hermética, buscando garantir sua condição ficcional. Pensando nesta aproximação, o capítulo no qual a voz de Darcy Ribeiro aparece poderia, a grosso modo, ser comparado aos elementos cênicos comuns às formas teatrais

épicas, nas quais há o rompimento da quarta parede (que virtualmente divide palco e plateia), desencadeando, dessa maneira, a reflexão acerca da construção do romance e de que maneiras a obra literária tem necessária ligação com a realidade.

A mistura de gêneros e a alternância nas categorias narrativas são elementos que dão ao texto de Darcy Ribeiro a mesma caracterização dada por Feldman (2011, p. 65) à escrita de Zitkala-Sa: “Ao agrupar gêneros literários diferentes, Zitkala-Sa também assume o lado do *trickster bricoleur*, mostrando diferentes pontos de vista e abordagens de um mesmo assunto: os problemas enfrentados pelos indígenas norte-americanos”. Numa livre tradução da língua francesa, a palavra *bricoleur* pode ser lida como “faz-tudo”, “habilidoso para várias coisas”.

Além dos argumentos até aqui expostos, a diversidade de gêneros textuais presentes dentro da narrativa de *Maíra* () revela outro importante aspecto: o fato de ser característica bastante associada ao romance latinoamericano moderno e/ou contemporâneo, sendo comum nas produções de alto valor estético (GIRALDO, 2007). O prestígio (talvez) tardio de *Maíra* (2007) não impediu o reconhecimento de seu autor como grande romancista. A partir disso, o discurso de resistência - que apresenta a beleza do universo indígena e o confronto com o silenciamento imputado às populações nativas durante séculos - ganha um veículo que o faz figurar no contexto dos temas tratados nas grandes produções literárias no Brasil do século XX. *Maíra* (2007), propicia uma projeção peculiar para a figura do indígena na literatura brasileira.

Ao mesmo tempo, a mistura de elementos de diferentes gêneros discursivos joga contra a homogeneidade discursiva. Além disso, mostra que o romance contribui para dimensionar a literatura como espaço potencial do questionamento das construções ideológicas assentadas sob a égide da história oficial. Como mencionamos anteriormente, no capítulo *Indez* parece se instalar um caos, uma vez que a narratividade é quebrada ao se apresentarem falas de diversas personagens, deixando em aberto várias das linhas que compõem o enredo de *Maíra*. Para Walty (2007, p. 38), “o fragmento de fala, como o fragmento de gênero discursivo, é a voz possível, gritos dissonantes. É a literatura possível em busca da linguagem que dê conta da heterogeneidade e da disjunção.” O caos instaurado em *Indez* coloca o leitor diante da complexidades existentes em torno das questões indígenas e da colonização.

A partir da visão de Benjamin sobre o *Angelus Novus*, de Paul Klee, Walty (2007, p. 39) defende que a mistura de gêneros, a admissão de vozes anônimas no romance moderno permitem ao leitor, juntamente com o autor, testemunhar a catástrofe da história.

Os diálogos misturados no último capítulo do romance colocam personagens que antes não eram presentes na narração. É o caso dos boiadeiros que conversam sobre a instalação de uma fazenda para criação de gado na região (RIBEIRO, 2007, p. 375). A fala caracteriza um dos futuros possíveis para as terras da região, funcionando como testemunho do fim da tribo. Assim, a mistura de falas, nem sempre identificáveis, e unificadas num único parágrafo apresenta confronto com as versões unívocas da historicidade, uma vez que esta absorve a perspectiva dos vencedores. Ao instaurar um ‘caos narrativo’, o capítulo final pode ser visto como uma junção de destroços pelo qual novos sentidos e interpretações acerca do processo histórico que o romance modaliza podem ser construídos.

A identificação de *Maíra* (2007) como obra modernista dialoga com a existência dos múltiplos gêneros, como também com a oralidade enquanto parte da dinâmica narrativa subjacente ao romance. Para entendermos melhor esta aparentemente tênue relação, recorreremos à aproximação de apontamentos críticos acerca da literatura nativa norte-americana. Ao analisar criticamente a obra de Zitkala-Sa, escritora nativa norte-americana, Feldman (2011) expõe que alguns elementos estéticos característicos do modernismo estadunidense possuem origem na escrita nativa: “[...] as culturas indígenas americanas tradicionais influenciaram o florescimento do Modernismo literário” (HEFLIN *apud* FELDMAN, 2011, p. 65).

Respeitadas as diferenças, percebemos que existem algumas semelhanças na relação entre características da cultura indígena e as inovações formais existentes no Modernismo brasileiro. De tais características, além do uso de elementos culturais nativos (do qual *Macunaíma*, de Mário de Andrade, é um dos mais destacados exemplos), a escolha por uma linguagem que está sempre mais próxima do falar coloquial do que da erudição escrita, é demonstrada nas narrativas modernistas, como bem representam os romances *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, e *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro. Além disso, a colagem de diferentes gêneros textuais, pela qual observamos em ação o *trickster bircoleur*, dialoga com narrativas que, décadas após, viriam a apresentar uma espécie de radicalização desta escolha formal, como exemplo, citamos *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, que, de maneira totalmente fragmentada, apresenta diversas facetas do caos instalado na vivência dos habitantes da São Paulo do século XXI.

Por meios dos elementos até aqui relacionados, buscamos demonstrar elementos que permitem a observação do *trickster* enquanto dinâmica absorvida na construção de

Maíra. A oralidade, a ironia e o jogo de frustração de expectativas remetem a um modo narrativo que recusa a linearidade em função maiores possibilidades de sentido. A mistura de gêneros enriquece esteticamente o romance, alçando o discurso crítico e de resistência indígena aos patamares da (considerada) alta literatura brasileira. No caso específico dos elementos típicos da expressão poética, permitem que, por meio das metáforas (como a da estátua de murta), haja o resgate histórico acerca das condições imputadas ao indígena desde o início da colonização. Em semelhante processo, a presença de textos oficiais acentua o teor crítico da obra no tocante ao papel omissivo do estado diante da tragédia da colonização da Amazônia, especialmente em relação aos povos indígenas. Além disso, como demonstrado nos parágrafos anteriores, o discurso unívoco da historicidade é confrontado por meio da mistura de gêneros, uma vez que diversifica o olhar e o discurso sobre as questões com as quais *Maíra* (2007) constrói diálogo por meio de sua temática.

Prosseguindo o percurso proposto, o próximo tópico apresentará nossa reflexão acerca das inversões em torno do sagrado que são propiciadas pela relação entre forma e conteúdo temático no romance de Darcy Ribeiro.

4.1.2 A missa de *Maíra*: o sagrado indígena e o sagrado cristão no jogo das inversões

De acordo com o que expusemos, o *trickster* ocupa as fendas dos binarismos consolidados na cultura do colonizador, seus modos de ação, frequentemente, desafiam as convenções sociais. É comum aos personagens deste tipo promoverem as inversões dos valores, seja para criarem uma nova ordem, ou, através do exemplo, mostrarem as consequências do avanço do indivíduo para além das fronteiras estabelecidas nos sistemas sociais. O *trickster*, portanto, promove inversões que problematizam os pressupostos sobre os quais se assenta a realidade.

O romance, em consonância como o modo de ação do *trickster*, opera inversões e misturas entre elementos oriundos de diferentes cosmogonias. A representação do sagrado é um dos elementos que instalam a demarcação de diferenças entre as partes. Em larga medida, a mistura e as inversões que podem ser observadas neste aspecto acontecem por meio da relação entre as escolhas formais e o conteúdo temático. O sagrado indígena e o sagrado cristão são constantemente justapostos e interseccionados no interior da narrativa, constituindo importantes elementos interpretativos do romance.

A natureza paródica do romance (CUNHA, 2007) é evidenciada na estruturação do sumário que apresenta a composição litúrgica da missa: quatro blocos, nos quais os

capítulos são agrupados: *Antífona*, *Homilia*, *Canon* e *Corpus*. Tal configuração expõe a religião como uma das forças motrizes da colonização por meio da catequização.

Para aproximar a estrutura da obra à mitologia cristã, as partes estão inscritas tal qual o ritual a que se remete. Parte dos ritos iniciais (*Antífona*), passa para a parte em que a palavra é o centro (*Homilia*), e encontra o ápice no rito sacramental em que se encontram o ritual da transubstanciação (*Canon*) e da antropofagia (*Corpus*). (SANTOS, 2009, p. 386)

Considerando a dualidade que recai sobre diversos aspectos do romance - desde a organização social mairum aos dois polos da identidade cindida do protagonista Isaías/Avá - a mitologia cristã e a mitologia indígena exibem constante imbricamento. A partir do que aponta Santos (2009), buscamos entender as facetas desta inversão entre o sagrado indígena e o sagrado cristão, com base na divisão litúrgica apresentada no sumário do romance.

Antífona, apresenta o caráter polifônico do romance trazendo, de forma justaposta, componentes como: protagonistas, histórias paralelas e, em especial para este ponto de nossa reflexão, a apresentação da cultura indígena por meio de seus rituais. A narração dos rituais mairuns tem início na morte de Anacã, o velho líder tribal. A cada capítulo um novo matiz da identidade mairum vai sendo revelado, promovendo um processo de reconstituição da memória mairum (COELHO, 1989, p. 12). A concepção cíclica da morte é mostrada desde o início da narração dos ritos indígenas: “Anacã está sepultado. Logo morrerá. A vida deve, agora, renascer” (RIBEIRO, 2007, p. 40). Notamos que o uso do verbo “deve”, evoca o sentido de uma ordem estabelecida que, mais tarde, é alterada com a readaptação problemática de Isaías/Avá ao contexto da vida mairum.

O ciclo ritualístico descreve, de maneira minuciosa, algumas facetas do patrimônio cultural indígena. Em *Ñandeiara*, estão as danças que reverenciam Anacã, realizadas no entorno de sua cova. Há também a narração do ritual no qual cada criança recebe no rosto a marca tribal. No capítulo *Javari*, as disputas esportivas trazem para a cena a virilidade mairum. Em *Sucuridjuredá*, a bravura mairum tem novamente destaque com a narração das caçadas espetaculares e admiração que os caçadores adquirem em meio a tribo. O terror da noite é evocado pela presença dos anhangás no capítulo *Jurupari*, no qual a simulação da visita terrível dos seres do mundo dos mortos evoca a interdependência entre o bem e o mal que é presente na visão de mundo indígena. Por fim, em *Manon*, o ciclo ritualístico se fecha com o final do funeral de Anacã, que destaca

a beleza melancólica da imagem das ubás cortando a Lagoa Negra para que os ossos de Anacã sejam depositados no fundo das águas.

A narração dos rituais indígenas indica uma extensa gama de aspectos a serem explorados pela crítica literária, o que inclui a disposição destes capítulos na primeira parte do romance. Na tradição católica, a Antífona pode ser um elemento musical que se divide em dois coros semi-independentes, dos quais as frases são entoadas de maneira alternada. Apresentando certa similaridade, os componentes do choque entre as duas cosmogonias são alternados neste primeiro bloco do sumário. Os capítulos mostram realidades conflitantes e são colocados de forma justaposta, instalando múltipla angulação e confirmando que *Maíra* (2007) é uma obra de confluências, conflitos, encontros e desencontros de elementos díspares.

Em *Antífona*, as imagens do sagrado se concentram na narração dos rituais mairuns, sobrelevando o discurso indígena acerca da vida e da morte. A inversão e a mistura aparecem, dessa maneira, no preenchimento da estrutura que é denominada por este estágio do culto católico com a representação do sagrado indígena. A beleza da narração dos rituais mairuns evoca leveza, mesmo em uma situação de morte: “Acima, nos céus, vibram azulíssimas, encarnadas, amarelíssimas araras-unas-pitangas-jubas, voando aos casais, ciumentos, dialogantes” (RIBEIRO, 2007, p. 57). A constante menção ao espaço que circunda os eventos rituais reforça a importância da natureza dentro da mitologia indígena. Já o sagrado cristão começa a aparecer em meio aos monólogos de Avá:

Nada mais me falta, senão a certeza de que sou sacerdote de Deus Nosso Senhor, e a coragem de dizer isto ao padre Ceschiatti. Não durante as nossas conversas como faço, mas na hora da confissão. Não posso! Quando me ajoelho ali, se esvai a certeza. Penso, sinto e sei que meu lugar é do lado de cá, ajoelhado e chorando, jamais do lado de lá, ouvindo, compreendendo, perdendo em nome de Deus. Mas Deus e a Virgem hão de me ajudar. Amanhã pode vir a luz. Hoje, quem sabe, na missa da tarde. (RIBEIRO, 2007, p. 44)

A beleza do sagrado indígena faz contraste com a sofreguidão do personagem Isaías/Avá, o qual, por meio de suas orações, se revela no entremeio identitário, efeito da catequização. Esta disparidade entre a leveza exposta nos rituais mairuns e a tensão característica das falas do protagonista reforça a diferenciação entre os dois mundos conflitantes. Isaías/Avá vive e Anacã já está morto, porém, os dois podem ser vistos dentro de um movimento de inversão. O funeral do velho tuxaua é narrado sempre conotando a sua presença, mesmo após a morte. Não há referência ao defunto, uma vez

que é sempre mencionado como indivíduo: “Anacã se vai fazendo outra vez visível na dignidade de seu mando de tuxauareté, realçada pelas cores da pintura e de todas as plumas” (RIBEIRO, 2007, p. 39).

Isaías/Avá, nos termos de apagamento gradativo de sua personalidade, vai se configurando como portador de uma morte em vida: ”Muitos passam e não me olham, se olham, não me vêem” (RIBEIRO, 2007, p. 303). A inversão aqui mencionada assenta a diferenciação entre os diferentes polos da identidade híbrida do personagem por meio da problematização em torno da representação presença. De um lado, Isaías/Avá está fisicamente presente, mas morto na condição de indígena; de outro, Anacã revela sua presença apesar da ausência física. Neste sentido, percebemos como a obra dialoga com o conceito de *survivance*. Anacã, reverenciado pela tribo como guardião dos valores mairuns, se faz vivo por meio da sobrevivência da cultura de seu povo. Sua morte, portanto, não é o seu fim. A dimensão coletiva impressa na narração dos rituais em que ocupa a posição central reforça o caráter representativo desta personagem para com a cultura indígena, apresentando a sua continuidade. Por meio da morte (Anacã) se rememora a vida coletiva dos mairuns.

No segundo momento da estrutura litúrgica do romance, *Homilia*, o valor da palavra é evocado, trazendo desdobramentos que apresentam também as inversões e misturas entre elementos do sagrado indígena e do sagrado cristão. Desta parte do romance, destacamos os capítulos que apresentam a narração dos mitos fundacionais mairuns. É importante notarmos que a homilia católica consiste na leitura do evangelho, seguida de sua explicação ou, também, o momento do sermão. O texto bíblico é compartilhado aos fiéis, juntamente com sua interpretação. O tom paródico do romance se acentua na medida em que o primeiro capítulo apresenta o universo mítico de mairum, iniciando pela formação do mundo:

Antes só os morcegos eternos vojavam na escuridão sem começo. Veio, então, Nosso Criador, o Sem-Nome, que descobriu, sozinho, a si mesmo e esperou. Chegada a hora, Ele juntou as mãos em concha, soprou dentro do seu alento, abriu os olhos e lançou uma luzinha. Na penumbra daquele ventinho morno Ele foi inventando suas criações (RIBEIRO, 2007, p. 133).

O excerto acima revela semelhanças com a narrativa judaico-cristã acerca da criação do mundo. Destacamos o vento morno do Sem-Nome como analogia ao sopro divino que, no mito bíblico, dá vida ao primeiro homem. Além disso, a narração acerca

da criação de terras firmes, rios, vegetação e fauna lembra ao leitor os seis dias da criação realizada pelo deus semítico.

O primeiro dos capítulos que narram os mitos mairuns exhibe novamente uma inversão. Se na homília a palavra sagrada é o centro, o romance, parodicamente, subverte o gênese bíblico, apresentando a criação do mundo mairum. A palavra que se destaca é aquela que constrói o mundo mairum que, conforme mostramos no tópico anterior, exhibe traços da expressão oral. Além disso, Maíra, criador do mundo mairum, começa a demonstrar por meio da fala a insatisfação com a criação de seu pai, Mairahú, ainda na barriga de sua mãe, Mosaingar. Mais uma vez, a estrutura do sagrado cristão é utilizada para proporcionar que se sobressaia a visão do mundo sob a perspectiva indígena.

Também neste estágio da narrativa encontramos um momento marcante no qual o jogo com as dualidades constitutivas da obra aparece. Na jornada rumo às terras mairuns, Isaías/Avá e Alma encontram mulheres mairuns na Missão católica. Elas conclamam, em língua nativa, que o protagonista ofereça alguma esperança para os meninos e meninas que, assim como fora no passado, estão sendo catequizados. No capítulo chamado *O Vômito*, a tradução, feita por Isaías/Avá, revela o teor das súplicas das mulheres mairuns:

Você veio, Avá, afinal você chegou. Você está aqui, Avá. Acaba com isso. Leva as meninas. Os meninos podem fugir, os meninos vão fugir. Mas as meninas, o que será delas? Aqui estamos nós, aguentando tudo isso, só por elas. Só você, Uruantãremu, só você pode livrá-las das velhas, salvá-las dos velhos. Acaba com esse povo ruim, Avá. Mata essas velhas e toma as meninas. Mata esses homens que não são homens. Manda embora os nossos meninos, as nossas meninas. Vamos levá-los para aldeia, Avá. Só lá elas podem crescer como mulheres. Só lá com os homens namorando, bolinando, elas podem amadurecer para foder, para casar, para parir (RIBEIRO, 2007, p. 232).

Alma se mostra um pouco chocada ao saber o conteúdo do protesto das mulheres mairuns. Novamente, se faz presente a expectativa messiânica depositada sobre Isaías/Avá, estabelecendo, mais uma vez, a inversão: o padre indígena, esperado pelos missionários como uma coroa para o trabalho sacerdotal realizado na floresta, é agora acolhido por seu povo como uma espécie de libertador, que deve lutar para que outros meninos não repitam a sua sina. Contribuindo para isto, vemos o uso constante do nome Avá, indicando o reforço da ideia de que sua identidade indígena deve ser reassumida. No discurso das mulheres indígenas há a visão que contrasta fortemente com a visão cristã acerca da sexualidade. O nome Isaías, conforme mencionamos, faz referência ao profeta bíblico. Ao mencionar a sexualidade como elemento de recuperação da identidade cultural mairum, o discurso das mulheres subverte o papel moralizador comum aos

profetas bíblicos do Antigo Testamento. O contraste é acentuado, uma vez que aquilo que é considerado pecaminoso na sociedade do colonizador aparece de forma que nega esta rotulação, algo essencial para a manutenção da vivência *mairum*.

Canon, a terceira parte da estrutura litúrgica, aproxima a narrativa do estágio que compreende o evento eucarístico da transubstanciação. A matéria, composta por hóstia e vinho, torna-se, respectivamente, carne e sangue de Cristo. Por meio de tal processo, o sagrado toma substância, tornando palpável aquilo que é divino. Tendo em vista o jogo de inversão propiciado na interação entre os eixos temáticos e as escolhas formais, voltamos à intersecção entre os planos mítico e ‘verossímil’ da narrativa. Todavia, é necessário salientar que a obra permite a contestação ou, ao menos, torna muito tênue a separação entre estes dois planos.

Nos capítulos *Maíra: Remui*; *Maíra: Teidju*; *Maíra: Jaguar*; *Maíra: Avá* e *Micura: Canindejub*, a narrativa estabelece a intersecção entre o sagrado indígena e aquilo que é considerado realidade terrena. Nesses capítulos, as divindades *Maíra* e *Micura* procuram experimentar o mundo por meio dos sentidos dos personagens, mencionados na segunda parte do títulos de cada um destes capítulos.

Às vezes, ele também se cansa desse girar-girar, e deseja vir, por um instante que seja, ao seu mundo reformado. Quer vestir o corpo dos homens, quer sentir o gozo das mulheres de seu povo: os *mairuns*. [...] Como pode continuar vivendo dentro deste corpo, *Remui*? Está gasto de tanto uso. Vê mal: sombras. Ouve mal: vozes e o cascavel do maracá. Cheiro, talvez sinta um pouco da catanga doce de carniça de gente. Pode comer capim pensando que é carne. Meu velho aroe, não lhe dou descanso ainda, mas compreendo que você queira acabar. Fale, velhinho, fale aroe. Fale comigo (RIBEIRO, 2007, p. 257).

Além do destaque para o discurso indígena, por meio da fala de cada personagem, estão em *Canon* outros elementos que propiciam a inversão. Se na cerimônia católica a matéria se sacraliza e aquilo que é terreno, fruto do trabalho humano, é alçado ao *status* de divino, na transubstanciação *mairum*, a divindade se humaniza, revelando o caráter essencialmente humano da cosmogonia indígena, reverberada nas figuras dos *tricksters*.

Conforme exemplificamos no trecho acima, no início de cada capítulo mencionado há uma abertura bastante semelhante. *Maíra* ou *Micura*, primeiramente, avistam o personagem a ser visitado. Posteriormente, fazem considerações acerca de seu corpo ou comportamento (geralmente em tom jocoso) e logo no segundo ou terceiro parágrafo dão a voz ao personagem humano: “Fale, oxim, fale comigo, fale” (RIBEIRO, 2007, p. 269). Por meio da fala, a transubstanciação se realiza, humanizando a deidade e quebrando a

condição compulsória de separação entre deuses e homens, propagada pelo conceito judaico-cristão do pecado original.

Nas intersecções que deslocam o discurso do ser divino para o humano, a sexualidade parece ser o elemento chave da inversão e demarcação de diferenças. Podemos verificar tal assertiva no capítulo *Maíra: Jaguar*: “Maíra sorri, sacana, dentro de Jaguar, como quem pergunta: - E safadeza, muita? – Jaguar relaxa os músculos e repassa com gozo seus gozos maiores” (RIBEIRO, 2007, p. 289); como também na junção entre Micura e Alma: “Quem diria, vendo o pauzinho desses índios enrustido para dentro com essa cordinha, que quando desfaz o nó, cresça tão bem? É pau duro e na minha medida exata” (RIBEIRO, 2007, p. 314).

A inversão novamente é notada no capítulo *A mirixorã e o sarigüê*, no qual o diálogo de Alma e Isaías revela que os personagens se despem das visões originárias de seus mundos (branco e indígena) acerca do sexo:

- E como é que foi?
- Vocês se encontraram à noite, no pátio. Ele bateu a mão no seu ombro...
- É. Bateu e eu disse, boa noite, Teró, como é que vai?
- Você não precisava dizer nada não. Você só tinha que se agachar. Agachar e fornicar.
- Que fornicar, que merda nenhuma, Isaías: trepar, foder. Que mania é essa de pecado, de fornicação. Eu não fornico com ninguém não. Eu trepo, fodo. (RIBEIRO, 2007, p. 297)

No mesmo capítulo, o jogo novamente se altera quando Isaías explica a Alma o papel de uma mirixorã na tribo mairum e recebe como resposta a indignação da mulher:

- 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. Um mirixorã é uma pessoa muito apreciada. É até consagrada num cerimonial. (RIBEIRO, 2007, p. 298)

As trocas de posições no jogo discursivo desconstroem ou subvertem as fronteiras entre os diferentes mundos, permitindo que as situações sejam visualizadas sob diferentes prismas. A transubstanciação cristã indica o alcance do sagrado por via da purificação da matéria, que ganha o status de objeto *sagrado*. Este processo prima pela perda da condição terrena, portanto, hóstia e vinho são tomados enquanto presença física do corpo e do sangue de Cristo. A transubstanciação mairum indica o gozo da condição humana, terrena, por meio da sexualidade. O choque é frontal e visível, uma vez que o deleite da

divindade indígena está na vivência do sexo enquanto manifestação da condição humana e, portanto, também sagrada.

Completando a estrutura litúrgica, o último estágio da narrativa, *Corpus*, apresenta aquilo que Angulo (1988) denomina “mairunfagia”: “como se os brancos iniciassem a deglutição dos índios” (Angulo *apud* Santos, 2009, p. 401). O ápice do ritual católico se dá na comunhão do corpo e do sangue de Cristo, já transubstanciado no vinho e na hóstia, agora matéria sacralizada. Ao lermos o capítulo *Indez*, a mistura de vozes e a quebra de uma narratividade linear permitem que vejamos diversos fios narrativos como se estivessem misturados num processo de deglutição:

Graças a Virgem Maria. Deus tenha a seu Juca lá debaixo do amparo dele. Mas aquilo era homem violento demais. Acho que era o sangue de bugre que ele tinha nas veias. Às vezes tenho até medo de que um desses meninos puxar à raça dele. Não tenha medo não, nhá Coló. Não arreceia não. Pra isso eu estou aqui mesmo. Este ano já ponho o Juquinha no serviço de balcão, vosmecê vai ver. *Já vou Jaguar, já vou. Espere só eu catar seus piolhinhos. Alô, alô PYB 371 Mió chamando PYB 173 Micê, aqui padre Cirilo: diretor que notícias da indiazinha devolvida.* (RIBEIRO, 2007, p. 372)

Misturados, os fios narrativos de *Maíra* apresentam em maior ou menor precisão os seus desfechos, como por exemplo a notícia da morte de Juca e posterior casamento da viúva, Nhá Coló. O uso de itálico dá destaque aos fios narrativos que diretamente se referem aos indígenas (SANTOS, 2009), de modo que alguns são acrescentados, como é o caso da indiazinha Teresa, devolvida pela família de um deputado, sob acusação de canibalismo (RIBEIRO, 2007, p. 373): “[...] *nada houve canibalismo. Só que esposa deputado vendo índio beijando o pezinho do neném dela teve medo reversão antigos costumes gentios falada antropofagia*” (RIBEIRO, 2007, p. 373). O trecho que apresenta esta história, até então não mencionada na narrativa, faz alusão à permanência dos estereótipos sobre a figura do indígena na modernidade.

É possível inferirmos que o acréscimo dessas novas histórias e personagens possibilita que se evoque a continuidade do quadro da colonização da Amazônia, acrescentando novos desdobramentos. Além de ampliar a dimensão crítica do tema, esta continuidade indica um não fechamento, aproximando o texto do matiz que revela o *trickster* como imortal.

Evidentemente, a partir “mairunfagia” temos o vislumbre da inversão: a catequização, que prega a antropofagia centrada no corpo e sangue de Cristo, também é coparticipante do devorar da cultura indígena pelo processo civilizatório. O caso da

indiazinha Teresa, vista a partir do estereótipo do indígena canibal, apresenta um contraponto que pode ser visto como uma inversão na medida em que podemos estabelecer uma comparação que exponha a proporção de um hipotético delito individual em relação ao canibalismo enquanto metáfora para a colonização, efetivada por uma sociedade que, por meio do ritual eucarístico, também reproduz simbolicamente a antropofagia.

Fechando a narrativa, o capítulo *Indez*, ao expor de forma misturada diversos aspectos concernentes à temática e ao enredo (há a adição de novos personagens nos diálogos misturados), também estabelece, a seu próprio modo, a comunhão, sentido primeiro de *Corpus*. Dessa maneira, ao final da obra, o leitor parece ser convidado a partilhar criticamente de seu tema. As linhas interpretativas ficam abertas na medida em que os vários fios narrativos se mostram misturados e inconclusos, conotando algo ainda em andamento, ou seja, a própria morte e o fim são inconclusivos, reverberando mais uma vez a indefinição do *trickster*.

Sem esgotar as possibilidades críticas que giram em torno da estrutura litúrgica de *Maíra* (2007), percebemos que, assim como a dimensão do *trickster* personagem, o romance trabalha com inversões e subversões de valores. Apresenta desse modo o universo indígena e o contrasta com o cristão por meio de uma forma arquitetada com minúcia. O sagrado indígena se apresenta por meio da estrutura do sagrado cristão. Ao mesmo tempo em que se entrelaçam, os dois universos são demarcados e distinguidos, revelando entre eles o contraste.

Por meio dos elementos levantados neste tópico e por outras características apresentadas no tópico anterior, percebemos que o modo de agência do *trickster* dialoga com a dinâmica narrativa que se materializa nas escolhas formais. Ao reproduzir a ação do *trickster* que inverte posições e faz mistura de elementos de diferentes origens, o romance permite que seja desconstruído o estereótipo do selvagem. A representação do sagrado indígena preenchendo uma estrutura originária do sagrado cristão (a forma de missa) destaca a beleza e a complexidade da cultura nativa. Vale ressaltarmos que, constantemente, a presença de elementos cristãos remete ao processo histórico da catequização como parte do processo de colonização e consequente perda das bases sociais das comunidades tribais.

Não podemos alegar que haja consciência do autor acerca do diálogo entre os aspectos formais do romance e a figura do *trickster* indígena. Entretanto, é possível levantarmos a hipótese de um diálogo compulsório, uma vez que o *trickster* é depositário

da visão indígena acerca do mundo e a obra apresenta representação literária de tal visão. Ao apresentar o universo indígena de forma radicalmente diferente daquela que é cristalizada pela historicidade, o texto encampa a característica do *trickster* que coloca em jogo o inesperado, e desrespeita, ao nível do imaginário, a ordem social vigente ou, pelo menos, aceita pela maioria (QUEIROZ, 1991). Se pensarmos que a obra foi lançada no período da ditadura militar brasileira, esta assertiva ganha mais relevância. Por isso, no tópico a seguir, a figura de Darcy Ribeiro, um intelectual branco que escreve sobre o universo indígena, será analisada sob a hipótese de que sua atuação literária possa ser vista como exemplar de uma dinâmica aproximada ao comportamento dos *tricksters*.

4.2 Darcy Ribeiro: o escritor pós-colonial como *trickster*

Ao discorrermos novamente sobre Darcy Ribeiro, buscamos uma pequena retomada teórica, no sentido de que este ponto de nossa reflexão esteja mais claramente conectado com o suporte teórico provido pela teoria pós-colonial. Conforme exposto por Bonnici (2012), o passado colonial do Brasil pode ser um elemento que identifica a literatura brasileira como pós-colonial. Todavia, é válido lembrarmos que o surgimento dos primeiros estudos da teoria pós-colonial se deu em língua inglesa, ocupando-se, prioritariamente, da análise de textos produzidos nas ex-colônias britânicas. Desse modo, ao pensarmos na literatura brasileira e nas conexões que possui, dentre outros fatores, com as especificidades do colonialismo português, percebemos que a utilização de estratégias pós-coloniais na análise crítica de textos literários nacionais demanda que seja sempre balizada pela compreensão de que existe, ainda, um caminho a ser percorrido pela crítica pós-colonial brasileira.

De qualquer modo, partimos do pressuposto que apenas o argumento de ser produzida em um local com passado colonial pode, em algumas reflexões, parecer um pouco ineficiente, até mesmo ingênuo para caracterizar uma obra de literatura pós-colonial. Portanto, ao elemento do passado colonial – sem que haja a busca por suas marcas no texto – acrescentamos que “no caso da literatura brasileira, os Estudos Pós-coloniais devem levar em consideração certas particularidades fundamentais das relações *sui generis* colônia-metrópole com suas repercussões na contemporaneidade” (BONNICI, 2012, p. 322). Se olharmos para o quadro histórico do qual *Maíra* (2007) emerge enquanto modalização artística – a colonização da Amazônia no século XX, com recorte na aculturação indígena – podemos olhar para tal quadro como um desdobramento

do processo de colonização que, conforme expusemos no início de nosso trabalho, tem seu início com a chegada dos portugueses no Brasil, há cinco séculos, com ênfase nas tentativas de catequização e dominação indígena desde os primeiros momentos em que os portugueses e espanhóis chegaram em territórios brasileiros.

Confirmando a modalização literária do acúmulo histórico existente no contexto da colonização, o romance apresenta diversas passagens que retratam as trágicas consequências trazidas pela colonização para os povos indígenas. A exploração do nativo pode ser exemplificada no discurso de Juca, que, sendo mestiço, adere ao discurso colonizador e busca arregimentar seus parentes mairuns como força de trabalho: “- Agora precisamos recomeçar vida nova, meus parentes. Vocês precisam de muita coisa. Eu sei. Precisam de espingarda Rand, de terçado Matão, de enxada Jacaré [...]. É só vocês quiserem, é só trabalhar” (RIBEIRO, 2007, p. 48).

A catequização, também representada no romance, apresenta o mencionado resgate histórico acerca do papel político que desempenhou (e desempenha) na colonização.

Além de terras para a Missão nova, teremos o privilégio de sermos encarregados, oficialmente pelo governo, da pacificação dos Xaepês. Nós e só nós teremos o honroso encargo e a dura tarefa de chamá-los ao convívio dos brasileiros e conduzi-los ao coração da cristandade (RIBEIRO, 2007, p. 375).

A intenção de integrar o indígena à nação (ao convívio dos brasileiros) ultrapassa a simples ideia de remissão espiritual e demonstra a condição estigmatizada do nativo, uma vez que o coloca em uma categoria inferior aos que estão integrados na sociedade 'civilizada'. Tal estigmatização é parte de uma teia discursiva que, por meio do estabelecimento de hierarquias, pressupunha a condição do indígena como mero objeto.

As especificidades temáticas (exemplificadas pelos excertos acima) em torno das questões indígenas acenam para reflexões teórico-críticas que são próprias da aplicação de estratégias de leitura e crítica pós-colonial no contexto da literatura brasileira.

A literatura indígena-afro-brasileira, tão difícil e problemática entre nós devido às ideias universalizantes do belo e do branco estabelecidas, é própria da literatura brasileira como pós-colonial. A etnicidade, envolvendo as raízes do racismo e sua persistência, a diáspora negra, a exclusão do negro e do índio na construção da sociedade brasileira, a miscigenação cultural (e seus desdobramentos religiosos), a continuada hegemonia branca, com seus privilégios e visibilidade, marcam a identidade brasileira como povo altamente miscigenado (BONNICI, 2012, p. 327).

A exposição contida no excerto acima dialoga com a totalidade do romance de Darcy Ribeiro que, por sua vez, apresenta algumas das facetas da conformação conflituosa e confluyente da sociabilidade brasileira, reforçando a ligação da obra com a realidade que modaliza. Assim como a produção de cunho antropológico e etnográfico, a escrita ficcional de Darcy Ribeiro destaca o indígena como um dos ingredientes da formação cultural do Brasil.

Observando as dimensões da existência do *trickster* em *Maíra* (2007), destacamos como cada uma delas contribui para a instauração de um discurso de resistência a partir de uma narrativa dissonante das construções teóricas e artísticas oriundas do poder colonizador. Esta assertiva também diz respeito a qualificação do romance como um objeto no qual se reverberam as características que evidenciam a constituição de um olhar para a literatura brasileira por um viés pós-colonial, sendo consideradas as especificidades que surgem por meio deste exercício:

A teoria do discurso brasileiro pós-colonial é, portanto, uma ética de leitura que gira em torno da resistência. [...] A arqueologia do passado colonial embutido no saber ocidental provoca a investigação crítica e uma escuta atenta às rupturas nativas e às reestruturações dos discursos eurocêtricos (BONNICI, 2012, p. 325).

Esta pequena reflexão, que traz a visão da teoria pós-colonial enquanto conjunto adequado a leitura de *Maíra* (2007), foi realizada no sentido de que seu autor, Darcy Ribeiro, seja visto como escritor pós-colonial. Assim como no caso da obra, partimos da premissa de que apenas a nacionalidade de seu autor não seria consistente como argumentação dessa condição. Buscamos, portanto, na materialidade do texto, os elementos que permitem Darcy Ribeiro não apenas seja elencado como escritor pós-colonial, mas, conforme os argumentos que se sucedem, também como *trickster*.

A identificação das características que permitem o olhar para Darcy Ribeiro como romancista *trickster* surgem a partir da materialidade do texto. Considerando a condição ficcional da narrativa romanesca, o capítulo *Egosum*, identificado pela crítica como momento de entrada do discurso do autor em sua obra, expõe as complexidades oriundas do contexto dialógico entre narrativa e os elementos extra-ficcionais que as circundam. Localizado na metade dos 66 capítulos de *Maíra* (2007), *Egosum*, que nas palavras de Maria (2007, p. 407) é “uma junção pessoal de palavras latinas que poderíamos traduzir como ‘sou eu’”, propõe um movimento de entrada do autor como sujeito da narrativa e,

ao mesmo tempo, liga o romance com sua vivência. Como já mencionado, o capítulo empreende uma suposta suspensão da ficcionalidade do romance, de modo que as experiências de Darcy Ribeiro aparecem enquanto matéria prima para alguns personagens e representações modalizadas em *Maíra* (2007): "O importante aqui, agora, é mostrar como cheguei a ver o Avá que era bororo e se chamava Tiago" (RIBEIRO, 2007, p. 204).

A entrada da voz de Darcy Ribeiro em *Maíra* (2007) é um indício, dos mais relevantes, de sua ação como *trickster*. As memórias do autor compreendem um elemento extra-ficcional dentro da narrativa, porém, ao incluí-las, o escritor lhes dá a condição ficcional da narrativa romanesca. Podemos, portanto, enxergar a existência do autor *trickster*, uma vez que o discurso se estabelece no entremeio de ficção e realidade. Se, de acordo com o que já citamos a partir de Feldman (2011), é comum ao *trickster* ocupar os interstícios das dicotomias estabelecidas pela cultura dominante, podemos também observar, por meio da dupla condição discursiva, possível ligação crítica deste aspecto com a cultura indígena na especificidade da rejeição da separação entre mito (ficção) e vida concreta (realidade).

O engodo é outra ação típica do *trickster* presente no capítulo *Egosum*. O autor parece brincar com as possibilidades formadas a partir desta dupla configuração do discurso: ficção e realidade. Para isso, escolhe iniciar a identificação de seu depoimento pessoal a partir de memórias lúdicas da infância, abrindo mão da verossimilhança.

Antes disso, muito antes, andei vestido em outros coros, ocupado em outros trabalhos. Uns inenarráveis, como a viagem dentro da caçarola sideral em que naveguei entre estrelas com Oscar e Heron. [...] Uma jaqueira ao luar, último pouco dos seresteiros da noite naquela cidade minha. [...] A jaqueira existiu, é certo, mas já não há, senão no meu peito. (RIBEIRO, 2007, p. 204)

O conteúdo lúdico, exemplificado no excerto, impede que a ficcionalidade seja colocada em xeque logo no início do capítulo, impedindo que o depoimento do autor apareça de forma abrupta no texto. Na afirmação de que é importante, nesse ponto da obra, mencionar como conheceu o indígena que inspirou a criação de Isaías/Avá, Darcy Ribeiro coloca o leitor num espaço não definido, que ora pode ser lido como ficção, ora como realidade. O engodo, portanto, se faz por meio das possibilidades enunciativas que o texto literário propicia. O capítulo inicia com a narração de histórias que se aproximam dos mitos mairuns, possibilitando a expectativa de que haja mais um capítulo no qual a mitologia tenha centralidade: "Uns inenarráveis, como a viagem dentro da caçarola

sideral [...]. Ali, no fundo da escuridão da panela plana e imensa, de ferro fundido, caçávamos e éramos caçados” (RIBEIRO, 2007, p. 203).

O texto se desenvolve rumo ao depoimento pessoal acerca da inspiração para escrever *Maíra* (2007). A condição romanesca impede que o rompimento com a ficção seja completo, indicando uma grande estratégia estética que coloca o leitor diante do entremeio de ficção e realidade. Além disso, este aparente ‘desrespeito’ com a totalidade da ficção indica a característica típica do *trickster* subvertendo as normas estabelecidas.

Conforme expusemos anteriormente, a oralidade pode ser vista como uma das características da cultura indígena inseridas como elemento subjacente da linguagem do romance. O capítulo que revela as memórias pessoais do autor parece funcionar como interrupção de uma história para que o contador faça comentários sobre esta mesma história, reproduzindo, desse modo, uma dinâmica própria da oralidade indígena. Todavia, não podemos ignorar que, diante da condição ficcional do romance, a voz que traz para o texto as memórias da vida do autor não dá garantias de que seja ela mesma a voz do escritor.

Sobre *Egosum*, Maria (2007) afirma que o capítulo quebra o ilusionismo construído desde o início da narrativa:

Outro dado com que joga o autor, na arquitetura da obra, diz respeito à questão do ilusionismo. [...] Participamos do jogo, atento aos lances, vamos armando as peças e montando o enorme quadro em que a vida daqueles personagens desfila. Entretanto, no centro da narrativa, no 33º capítulo, (de um conjunto de 66), matreiramente intitulado *Egosum* (junção pessoal de palavras latinas que poderíamos traduzir por “eu sou”), eis que o encanto é quebrado (MARIA, 2007, p. 407).

A forma com que Maria adjetiva a escolha do título do capítulo – matreiramente – relaciona-se com a dimensão do escritor como *trickster*. Darcy Ribeiro parece se recusar a camuflar-se enquanto sujeito. Na consciência de seu ‘delito’, o autor nos coloca diante do paradoxo: não é indígena, mesmo que por muitas vezes fale com eles, por eles, como se fosse também um deles. Notamos, por meio do excerto abaixo, uma certa inversão em relação ao domínio da comunicação e da linguagem. Se o indígena é silenciado pela instituição da linguagem do branco, a qual não domina, o homem branco se perde ao se colocar em um ambiente onde a comunicação é realizada por meio de outro código.

Aqueles meses de convívio inelutável da maloca quase me enlouqueceram. Só na prisão das quatro paredes me senti assim contido e constrangido. Condiçoados a viver em casas com muros e portas para nos isolar, nos

esconder, não suportamos aquela comunicação índia sem fim, de dia e de noite, vivendo sempre uma vida totalmente comungante. Eu às vezes fugia para me procurar pelos matos (RIBEIRO, 2007, p. 205).

Esta parte do texto é uma amostra do choque cultural entre o autor e o ambiente de vivência indígena. Como destacamos no primeiro capítulo, o escritor demonstra empatia, solidariedade e profundo conhecimento acerca daquele modo de sociabilidade, mesmo assim, as diferenças podem ser incômodas. Reside também neste aspecto antagônico, construído por identificação e estranhamento, a visão do autor como *trickster*. O leitor que absorve de maneira mais ‘romântica’ a identificação de Darcy Ribeiro para com os indígenas, como as que encontramos em *Testemunho* (2009), pode, talvez, se frustrar com alegações como as que estão expostas no excerto acima.

Ao chegarmos em *Egosum*, a leitura do romance já permitiu que vejamos o modo que as cerimônias e os mitos mairuns são narrados: o emprego de uma linguagem que evidencia neles beleza. No capítulo em questão, o autor se coloca como sujeito da narrativa, afirmando que naquela mesma sociedade, repleta de belezas, sentiu-se à beira da loucura. Como escritor *trickster*, o romancista age quebrando aparências e desfazendo ilusões (BALANDIER apud QUEIROZ, 1991). Desse modo, o autor novamente se mostra como o *trickster*, que engana mas também é enganado. É quebrada a ilusão do estereótipo rousseano do bom selvagem, de modo que o homem branco se vê fragilizado por não poder partilhar de modo confortável daquela vivência. Abala-se, portanto, a pressuposição do domínio branco sobre o indígena.

Maíra (2007) demonstra o profundo conhecimento de seu autor sobre o universo indígena, o que pode provocar uma visão ingênua, que coloca o autor como parte do universo indígena e para fora do universo dos homens brancos. O capítulo *Egosum* pode ser visto como uma investida contra esta ingenuidade, chamando o leitor para que não se esqueça das origens do romancista. Desse modo, a religiosidade cristã aparece não apenas no seu uso crítico, mais frequente na obra, mas também como elemento presente na formação de Darcy Ribeiro.

Isto fica evidente nas memórias de sua terra natal, Minas Gerais: “Ali luzem, eu vi, barrocos profetas vociferantes. Entre eles um me fala sem pausa nem termo. É o da boca queimada pela palavra de Deus: Isaías” (RIBEIRO, 2007, p. 207). Ao dar relevo à sua condição de indivíduo no discurso (eu vi), o autor demonstra que, por maior que sejam a identificação e a empatia, *Maíra* (2007) será sempre uma narrativa realizada por um homem branco acerca do universo indígena. Logo a seguir, o texto completa: “Só

persistimos, se tanto, na usura da memória alheia, à véspera do longo esquecimento” (RIBEIRO, 2007, p. 207). A apropriação da memória indígena e a consciência acerca de tal ato revelam, mais uma vez, o autor como *trickster* que, por tão bem encarnar o discurso indígena, faz com que as memórias alheias pareçam suas.

Encontramos outro ponto de reflexão crítica acerca do escritor pós-colonial como *trickster* por meio do trabalho de Souza (1996). Ao discorrer sobre a escrita do autor guianense Wilson Harris, o pesquisador apresenta uma série de argumentos válidos para nossa reflexão. É útil esclarecermos que o autor estudado por Souza se refere ao *trickster* como embusteiro e identifica, na mitologia iorubá, Exu como um dos principais exemplos (SOUZA, 1996, p. 47). Desse modo, nas citações que utilizamos, a palavra “embusteiro” deve ser tomada no mesmo sentido da palavra *trickster*.

Exu, o embusteiro, pratica a retórica da significação que, ao invés da troca de informação pura e simples, visa perturbar a ordem, a univocidade e a homogeneidade do significado. [...] O papel do escritor pós-colonial pode, neste sentido, ser visto como o do embusteiro/Exu, mediando entre a norma/logos da cultura colonizadora e a da cultura colonizada, entre a visão triunfante e normativa da história colonial dominante e as narrativas mitológicas dos colonizados [...] (SOUZA, 1996, p. 47 – 8).

De modo pontual, apresentamos até aqui alguns elementos modernistas presentes no romance, inclusive acenando para a possibilidade de que o *trickster*, enquanto uma dinâmica narrativa, possa ser um dos potencializadores das caracterizações modernistas encontrada em *Maíra* (2007).

Em nível temático, Darcy Ribeiro expõe dilemas típicos do homem retratado pelo romance moderno em sua narrativa. A figura de Isafás/Avá, ocupante do entrelugar das culturas com as quais mantém contato, demonstra profundidade psicológica nos monólogos interiores e fluxos de consciência, acertando o compasso de *Maíra* (2007) em relação à representação do homem no século XX: qualquer pretensão heroica será logo frustrada, como acontece com as expectativas messiânicas que pairavam na figura de Isafás no começo do romance.

No âmbito da forma literária, os aspectos estéticos que já elencamos, tais como, mistura de gêneros, variações nas categorias narrativas, a composição estrutural, dentre outros elementos, indicam o ‘pertencimento’ do romance ao período literário de obras icônicas como as de João Guimarães Rosa. Evidentemente, a escrita de Ribeiro possui ligações com as vanguardas de sua época. Podemos, novamente, observar tal assertiva por meio das evidências apontadas sobre o capítulo *Egosum*: “Numa atitude antilusionista

– tão comum na arte pós-moderna, nos filmes de Carlos Saura ou Godard – eis que entra em cena o autor factual” (MARIA, 2007, p. 407). Este comentário exemplifica que são visíveis em *Maíra* (2007) características que localizam o romance em seu tempo, de modo que a crítica o aproxima de objetos artísticos contemporâneos de grande relevância.

Souza (1996) apresenta o escritor pós-colonial pelo viés do encontro entre a cultura do colonizador e do colonizado. A representação artística da cultura de povos de cultura ágrafa por meio da escrita literária ilustra bem este panorama de contato e esta dimensão de mediação. Assim como o *trickster* pode se estabelecer como elo entre planos distintos de existência (terreno e transcendental, céu e terra, etc.), Darcy Ribeiro, intelectual cidadão, escolhe uma forma que nasceu com a sociedade burguesa e a subverte na medida em que cria um romance que apresenta crítica ao processo histórico e social da colonização, perpetrado, em algum grau, por esta mesma sociedade. A narrativa está, portanto, próxima dos romances aos quais Fehér (1972) atribuiu a sobrevivência do gênero: aqueles que não se ocuparam em afirmar a realidade socialmente construída, mas atacá-la.

Conforme apresentamos no primeiro capítulo, a partir do que encontramos em Bosi (2013), o caráter (talvez não destacado) regional (ou regionalista) de *Maíra* (2007), “um romance dos índios e da Amazônia”, joga neste espaço questões que são universais, evidentemente ajustadas ao escopo temático. A confusão mental de Alma, e o paralelo que é construído pela junção desta personagem à linha narrativa centrada em Isaías/Avá, podem ser vistos como uma espécie de equiparação entre o indígena e o branco, na medida em que, respeitadas as diferenças, comungam em algum grau das complexidades da modernidade impostas sobre a experiência humana. O universal é representado pelo regional. A escrita de Darcy Ribeiro não aceita o exotismo como característica possível de sua temática. A colonização da Amazônia no século XX aparece enquanto parte de uma engrenagem maior, que sutilmente vai sendo representada no texto por meio dos diferentes interesses, políticos e econômicos, que se combinam dentro deste processo histórico. No último capítulo, a conversa sobre a instalação de uma fazenda de criação de gado em terras indígenas exemplifica esse quadro:

Pois é, Pio, estamos acabando de construir o casarão da fazenda para receber os hóspedes do senador. O campo de pouso já está pronto, hoje será estreado. Você há de ver, esse Campo dos Epexãs, daqui a pouco, vão estar povoados de gadão azebuado de dar gosto. [...] E os epexãs, mal o pergunte, seu Tônico. O que é que o senhor fez com eles? Ah! Os marginais. Os marginais como diz o senador: uns desgraçados. Não quiseram colaborar, safados! Com trabalho não

querem nada. O jeito foi chamar um batalhão do terceiro regimento para escorraçá-los como invasores da fazenda do senador (RIBEIRO, 2007, p. 375 – 6).

De modo semelhante ao retrato crítico-social sobre a neocolonização amazônica, os personagens que Darcy Ribeiro escolhe como protagonistas exibem características do ser humano do mesmo tempo histórico. Alma, assim como Isaías/Avá, é mostrada sujeita às desilusões da vida moderna: “Mas não aguento mais esta cidade em que nasci e cresci. Preciso ir para longe. [...] Não é sofreguidão, nem pressa, não senhora. Talvez seja ânsia” (RIBEIRO, 2007, p. 62). O sentimento de esgotamento, a descrença no futuro, a ansiedade e o não pertencimento a nenhuma das realidades nas quais transita, retratam angústias comuns dos personagens dos grandes romances no século XX como, por exemplo, *O Estrangeiro* (1942), de Albert Camus. Ao mesmo tempo em que são singulares, os personagens de Darcy Ribeiro exprimem dilemas universais, dialogando, por meio desta categoria narrativa, com a representação literária típica do período em que surgiu a obra. Desse modo, podemos observar uma relação interdiscursiva entre regional e universal, característica frequentemente atribuída ao modernismo latino-americano.

Ainda que não possamos observar o quadro de maneira estanque, tais diálogos contribuíram para que a crítica localizasse o romance em algum determinado período da literatura, qual seja, a escrita modernista. Ao olharmos para Darcy Ribeiro como escritor modernista latinoamericano, sua realização literária revela algumas características que o aproximam de um agente do processo de transculturação - conceito que ganhou visibilidade nos estudos de Fernando Ortiz -; apresentado por Rama (2001): movimento de mediação artística entre ao material advindo das vanguardas europeias e estadunidenses e os elementos culturais de origem popular e/ou étnica de países considerados como periféricos. Nas palavras de Rama, “o vanguardismo contestou o discurso-lógico racional que manipulava pela literatura e que, seja com linguagem referencial, seja com a remissão a símbolos, o romance regional aplicava a fundo” (RAMA, 2001, p. 221).

Esta tendência lógica-racional, existente no romance latinoamericano do início do século XX, ganhou materialidade no Brasil com produções como *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha que, nas palavras de Bosi (2013, p. 308): “deteve o olhar na matéria e nos determinismos raciais que o século dezenove lhe ensinara a aceitar sem reservas”. O encontro desta dimensão crítica do romance brasileiro do século XX, destacada na obra de Euclides da Cunha, com a narração que colocou em uso o arcabouço mítico nativo,

como é o caso de *Maíra* (2007), pode ter sido influenciado, pelo contato de escritores nacionais com o material vanguardista.

Ao retroceder, as culturas regionais voltam a estabelecer contato com as fontes, sempre vivas, até se poderia dizer inextinguíveis, da criação mítica, sobre as quais foram erguendo seus edifícios cognoscitivos. O reexame crítico das condições peculiares, a que já aludimos, proporciona aqui a abertura de um universo de ferozes energias que se encontravam reprimidas pela própria literatura regionalista no que esta tinha de descendente do discurso racionalista do século XIX (RAMA, 2001, p. 223).

O intelectual uruguaio acrescenta ainda que ao descobrir o mito, os escritores, atuando como transculturadores, lançaram mão de novas formulações estéticas, rejeitando a mera mistificação do racionalismo já existente (RAMA, 2001, p. 222 – 3). Podemos encontrar neste movimento certa consonância com a aproximação que Souza (1996) faz entre o escritor pós-colonial e Exu, descrevendo que este pratica a retórica da significação, atacando a heterogeneidade discursiva.

Ao unificar num mesmo objeto artístico as influências artísticas modernas e pós-modernas com o arcabouço mítico indígena, Darcy Ribeiro ratifica sua condição de escritor *trickster*. Portanto, trabalha na união de polos distantes, por vezes conflitantes, e parece extrair destes conflitos a matéria singular de sua narrativa. A justaposição de diversas perspectivas sobre um mesmo momento histórico reafirma a ideia da literatura como amálgama. Por meio do romance, Darcy Ribeiro se coloca como o ruído na comunicação que faz a transferência de influências vanguardistas para o cenário da narrativa regional. Como *trickster*, possui um modo de ação próprio, não aceita que as inovações estéticas, que transitam pelo vetor centro-periferia, fiquem intactas. Em contato com elas, constrói uma narrativa nova, possibilitando que o sentido seja pulverizado, aumentando as possibilidades críticas por meio das inovações estéticas (conforme demonstramos no tópico anterior).

A publicação de *Maíra* (2007) em tempos de exceção democrática, a ditadura militar brasileira, também revela um autor com perspectiva autônoma acerca de si mesmo. Porém, com a perspicácia comum ao embusteiro mítico, Darcy Ribeiro põe em ação um discurso que pode ser visto como protesto, e o faz por meio da burla. Se os tempos da suspensão democrática se caracterizaram, dentre outras formas, por meio da perseguição e cerceamento do livre pensamento e expressão, a arte literária pode ser vista como o caminho escolhido para que a colonização da Amazônia, à todo vapor na década de 70, fosse denunciada.

Conforme apresentamos no primeiro capítulo, o texto literário se mostra tão (ousamos dizer: talvez mais) eficiente quanto os de cunho antropológico e etnográfico no retrato de diversos aspectos referentes ao universo indígena. Dessa mesma maneira, ao mostrar por meio dos capítulos nos quais relata os serviços da polícia, exército e Funai na região, o autor utiliza a condição de realização artística do romance para denunciar o papel conivente e omissivo do estado no quadro trágico da colonização e seus desdobramentos para as populações indígenas. É válido mencionar que, na época da publicação de *Maíra* (2007), estava em curso no país a ocupação das terras amazônicas sob o lema “ocupar para não entregar”. Tal política estatal se baseava no pressuposto da segurança nacional em tempos de guerra fria, provocando grande fluxo migratório para as regiões do norte de Mato Grosso, Rondônia, Sul do Pará, dentre outras (SANTANA, 2009). O romance, contemporâneo a esta fase do governo militar, demonstra a linguagem artística como veículo crítico e informativo em um momento no qual o jornalismo sofria severas restrições. Desse modo, na condição de escritor *trickster*, Darcy Ribeiro, em certa medida, burla o poder dominante e o faz por meio da narrativa romanesca.

Vemos, portanto, que, no exercício de sua escrita ficcional, o autor de *Maíra* exhibe características que nos permitem considerá-lo como um *trickster* da criação literária. Sua biografia e sua obra literária conectam elementos considerados longínquos, despertam admiração e exprimem um desejo de transformação que abrange a emancipação de grupos historicamente marginalizados como condição *sine qua non* de um projeto de desenvolvimento para o Brasil e a para a América Latina. As características que apresentamos acerca da atuação de Darcy Ribeiro como escritor *trickster* lançam sobre sua figura a condição de um agente discursivo que apresenta o universo indígena sob viés crítico, investindo contra o silenciamento e a homogeneidade discursiva encontrada na historiografia oficial.

Considerações Finais

O presente trabalho foi tomado enquanto possibilidade de um exercício crítico que é fruto da visão da literatura enquanto modalização da realidade, considerando aspectos históricos e sociais necessariamente envolvidos nessa relação. Pudemos observar que *Maíra* (2007) dialoga, de maneira polifônica, com diversos aspectos presentes no contexto da colonização da Amazônia no século XX. O choque entre as tão diferentes cosmogonias que têm parte no processo da colonização e seus efeitos sobre as populações indígenas parece ser o grande mote da narrativa que tornou Darcy Ribeiro célebre, também, enquanto romancista.

Considerando que o texto escrito é o objeto primeiro da crítica literária, iniciamos nossa reflexão mostrando como os posicionamentos de Darcy Ribeiro acerca das questões relativas aos povos indígenas aparecem em três dimensões de sua escrita: textos de cunho etnográfico/antropológico, textos biográficos e o texto literário. A partir deste recorte metodológico, vimos que em produções como *Os índios e a civilização* e *O povo brasileiro*, o atuação de Darcy Ribeiro como antropólogo e etnógrafo, caracterizou-se, dentre outros aspectos, por uma visão que considerava a necessidade de se mencionar a perspectiva indígena acerca de momentos históricos, como a chegada dos primeiros colonizadores portugueses ao Brasil. Dessa forma, vimos que o trabalho científico de Darcy Ribeiro parece questionar a historiografia oficial, expondo também os fatos históricos sob olhares suprimidos pelo discurso vencedor.

A leitura dos textos biográficos *Testemunho* e *Diários Índios. Os Urubu-Kaapor* permitiram que observássemos de que forma a vivência direta do autor de *Maíra* (2007) com diversas etnias manteve constante influência em sua vida, de modo que este contato direto com a realidade indígena pode ser visto como determinante de sua atuação como cientista e também para o profundo conhecimento acerca do universo indígena, presente em seu texto literário. Completando o olhar sobre as três dimensões de escrita nas quais são expressos posicionamentos do autor, o texto literário de *Maíra* foi objeto deste ponto da reflexão. Por meio da crítica e também de observações do próprio escritor acerca de seu primeiro romance, mostramos que a narrativa literária foi o modo pelo qual o autor pode expressar certas características do universo indígena que, talvez, não pudessem ser abarcadas pelo texto etnográfico/antropológico.

Após demonstrarmos como a escrita de Darcy Ribeiro evidencia o lugar de importância dos indígenas em seu legado, apresentamos as bases nas quais assentamos teoricamente a nossa crítica literária: os estudos pós-coloniais. Iniciamos este estágio de nossa reflexão a partir da identificação dos pressupostos participantes da criação de uma complexa teia discursiva que, por séculos, foi uma das responsáveis pelos processos de objetificação, desumanização e silenciamento do indígena, reverberados no tardio aparecimento de produções literárias de autoria indígena no Brasil. Ligada a isso, mencionamos a apropriação da linguagem enquanto instrumento de resistência e formação de discursos dissonantes dos produzidos pelo poder colonizador.

Nossa escolha em identificar no romance estudado a existência de um discurso crítico de resistência indígena tornou central em nosso trabalho a figura do *trickster*: um ser mítico recorrente em diversas tradições culturais, sobretudo presente nas culturas nativas. A apresentação de suportes teóricos que tratam da figura do *trickster* na literatura, possibilitou que esta figura fosse colocada sob os termos de uma categoria analítica. A partir disso, abrimos a discussão no sentido de apresentar o *trickster* não apenas como um personagem recorrente, mas também sua ação característica enquanto dinâmica presente em narrativas ficcionais e demais expressões artísticas.

O conceito de *survivance* foi utilizado no sentido de caracterizar as possibilidades de sobrevivência da cultura indígena em meio a um contexto de dominação colonial. Portanto, expusemos elementos teóricos em torno da existência do *trickster* na literatura que dialogam com o conceito de *survivance*. O engodo, a não observação de regras, os apetites desenfreados, a posição de entremeio entre espaços e condições distintas (deus/homem; céu/terra; bem/mal, etc.), foram mostrados como características que, tanto no plano das personagens, quanto no plano da linguagem, são características que permitem que a presença do *trickster* propicie a resistência cultural por meio da literatura. Dessa maneira, aproximando o arcaísmo teórico - formulado inicialmente a partir de análises da literatura nativa estadunidense – de nosso objeto de pesquisa, mencionamos características do *trickster* presentes em alguns artefatos artísticos brasileiros.

Após apresentar os aspectos mencionados, demos início em nossa análise do *trickster* em *Maíra* a partir da primeira das três dimensões do *trickster* identificadas no romance: personagem, linguagem e autor. A análise focada nos personagens míticos Maíra e Micura permitiu a constatação de que são exemplares típicos dos *tricksters* indígenas, confirmando o profundo conhecimento do autor acerca do universo nativo. A análise dos personagens humanos revelou que estes possuem diversas características que

dialogam com o modo de ação do *trickster*. As indefinições da identidade de Isaías/Avá, os apetites sexuais de Alma, bem como a atuação sincrética do ribeirinho Xisto, foram elencados como exemplos da ação do *trickster*, presentes em cada um dos personagens. Por meio do contraste entre a linearidade presente nos discursos coloniais e o modo de ação destes personagens, uma vez que são representativos de grupos envolvidos no choque da colonização, mostramos como a narrativa pulveriza os sentidos acerca do quadro da dominação indígena, confrontando a homogeneidade discursiva encontrada na historiografia realizada pelas vozes dominantes.

Fechando a reflexão que desenvolvemos nesta pesquisa, destacamos elementos presentes em *Maíra* (2007) pelos quais pudemos identificar o *trickster* enquanto linguagem no romance. A oralidade, apresentada nos monólogos das personagens e na linguagem escolhida para a narração dos mitos mairuns; o engodo que é revelado pelo jogo de expectativas acerca do fechamento dos filões narrativos expostos na obra; a mistura de gêneros, que imprime beleza e, ao mesmo tempo, potencializa a revisão histórica sobre os processos históricos modalizados no romance; são elementos que confirmam o *trickster* como dinâmica narrativa pela qual se dá um processo acentuação da caracterização crítica da obra. Além disso, por meio da identificação de um jogo de inversões entre o sagrado indígena e o sagrado cristão expusemos de que forma a obra instaura o contraste entre cosmogonias por meio da interação entre o conteúdo temático e as escolhas formais presentes em sua construção.

Retomamos a figura de Darcy Ribeiro no último tópico do trabalho, mostrando que enquanto escritor pós-colonial, sua ação apresenta consonância com o *trickster* de modo que este aspecto tornou-se também fundamental para a compreensão de como o romance, enquanto modalização da realidade, pode suscitar a reflexão crítica acerca da história e da própria realização literária. O capítulo *Egosum* foi apresentado como materialidade textual a partir da qual vemos o engodo, a imprecisão, bem como a apropriação do discurso indígena pelo homem branco, como características que permitiram identificar o romancista como escritor *trickster*.

O caminho que expusemos de maneira resumida nos parágrafos anteriores nos possibilitou que alcançássemos os objetivos traçados para a realização da pesquisa. A identificação da presença do *trickster* em *Maíra* (2007) permitiu que identificássemos que, por jogar no campo do inesperado, no entremeio entre as dicotomias cimentadas no discurso colonizador, esta figura mítica desencadeia um processo de pulverização de sentidos, fazendo com que a homogeneidade discursiva seja atacada, juntamente com o

silenciamento histórico acerca dos efeitos terríveis da colonização para os povos indígenas brasileiros.

Tendo em vista o romance como um todo, a presença da oralidade, da ironia, da inversão de valores, do engodo, dentre outras características do *trickster* em *Maíra*, é responsável por apresentar uma desestabilização dos sentidos da narrativa, acenando para novas perspectivas sobre o quadro histórico e social do qual o tema do romance emergiu. Neste sentido, o discurso de resistência encontra-se pulverizado nas vozes de diversos personagens, em suas trajetórias dentro da narrativa, mostrando que a dissonância em relação ao discurso colonizador acerca dos povos indígenas no Brasil é, diferentemente deste, essencialmente plural.

A consideração de três dimensões do *trickster* no romance fez com que observássemos a narrativa para além da identificação de personagens, revelando que as escolhas formais como a linguagem empregada e a característica paródica que apresenta o sagrado indígena por meio do sagrado cristão, enriquecem o discurso em âmbito estético, corroborando o *status* de uma obra de grande valor. Portanto, o *trickster* configura não apenas um elemento a partir do qual identificamos consonâncias pontuais com a obra estudada, mas uma estética de resistência que não se atém somente ao conteúdo temático, mas é absorvido em âmbito formal. Desse modo, o discurso que veicula aspectos do universo indígena que foram soterrados pela marcha da história alcança amplitude, uma vez que sua existência em um romance elogiado pela crítica amplia suas possibilidades de alcance.

O romance, enquanto objeto de pesquisa, e o arcabouço teórico utilizado, em especial o que trata do *trickster* na literatura, não são inéditos embora um tanto quanto raros na crítica literária brasileira. Porém, nossa busca por pesquisas que têm o romance de Darcy Ribeiro como objeto de crítica mostrou que a junção entre objeto e teoria é inédita e altamente pertinente aos estudos críticos de literatura brasileira. Por isso, nosso trabalho se reveste de um caráter propositivo e inicial. Expressamos, portanto, a consciência de que os elementos dessa junção poderão possibilitar novas reflexões acerca de *Maíra* (2007), como também incentivar a identificação das dimensões do *trickster* em outras obras da literatura brasileira. A presente pesquisa deixou evidente a possibilidade da utilização do arcabouço teórico na elaboração de trabalhos críticos e analíticos acerca de muitas obras da literatura brasileira.

Conforme pudemos mostrar, a complexidade do *trickster*, na maioria das vezes um ser mítico com muitas características humanas, mostra a complexidade existente na

própria condição humana. Portanto, nosso olhar para a cultura indígena rejeita tanto ao estereótipo do selvagem quanto à frequente caracterização como subalternos. A condição inicial de nossa reflexão acerca do *trickster* em *Maíra* (2007) e, principalmente, o valor estético e o teor crítico da narrativa de Darcy Ribeiro, nos dão a certeza de que muitos outros olhares poderão ser lançados para os temas que aqui abordamos. Acreditamos ter contribuído para realçar o valor artístico e social do romance estudado, bem como, por meio de nosso trabalho, para reconhecer o valor da cultura dos povos indígenas brasileiros e a importância de que tal tema seja tratado na academia, em especial na área da teoria e crítica literária. Assim, esta dissertação busca integrar os esforços do não apagamento da cultura indígena como matriz de nossa identificação como brasileiros e da necessária presença destas populações, em seus modos próprios de vida, em qualquer projeto que vise o desenvolvimento do país.

Referências Bibliográficas

ALVES, Erica F; ALVES, Elizandra. *O cômico como estratégia de resistência em A Pequena Ilha, de Andrea Levy*. Revista Palimpsesto. Nº 18. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ANGULO, R. A. C. *Roteiro de Maíra*. São José do Rio Preto, 1988, 216f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1991.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

BALLINGER, Franchot. *Living Sideways: trickster in American Indian oral tradition*. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.

BARZOTTO, Leoné Astride. *Interfaces Culturais: The Ventriloquist's Tales & Makunaíma*. Tese (Doutorado – Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina). Universidade Estadual de Londrina, 2008.

BEZERRA, Paulo. *Polifonia*. In: *Bakhtin: conceitos-chave*. (org.) Beth Brait. 4ª edição. São Paulo: Contexto, 2005.

BHABHA, Homi K. *A questão do “outro”. Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo*. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

BLANC, Adir, BOSCO, João. *O bêbado e a equilibrista*. Intérprete: Elis Regina. Rio de Janeiro: BMG, 1979. 1 cd.

BLONSKI, M. S. *Saci, de Monteiro Lobato: um mito nacionalista*. Revista Em Tese, vol. 08, p. 163-171. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3614/3594>> Acessado em 29 de julho de 2015.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá, PR: Eduem, 2012.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 9ª edição. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. *Morte, onde está tua vitória?* In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Fortuna crítica. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BREINIG, Helmbrecht. *Native Survivance in the Americas*. In: *Survivance: narratives of native presence*. (org.) Gerald Vizenor. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2008.

CALLADO, Antonio. *Teatro Completo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*. In: O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Mundos Cruzados*. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Fortuna crítica. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CARVALHO B. & MELLO, G. *Um aspecto da identidade brasileira: o arquétipo da malandragem*. In: LEMOS, M. & ALVEZ, N. *Brasil: espaço, memória e identidade*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. 2ª ed. São Paulo, Livraria Martins, 1954.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Um livro-testemunho*. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

COELHO, Haydee Ribeiro. *Darcy Ribeiro: a questão indígena, a questão literária e suas múltiplas interfaces*. O eixo e a roda. Vol. 21, nº 2. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

_____. *Darcy Ribeiro e outros atores: intersecções no diálogo França – Brasil*. Revista O Eixo e a Roda. Vol. 18 nº 1. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

_____. *Exumação da memória*. Tese de doutorado (Doutorado em Linguística e Línguas Orientais, área de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP) – Universidade de São Paulo, 1989.

_____. *Maíra: tempos e ritos*. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CUNHA, Rubelise da. *Deslocamentos: o entre lugar do indígena na literatura brasileira do século XX*. P: Portuguese Cultural Studies. Vol 1. Spring 2007. Disponível em: <<http://www2.et.uu.nl/solis/PSC/P/PVOLUMEONEPAPERS/P1RUBELISE-CUNHA.pdf>> Acessado em 23 de setembro de 2015.

FELDMAN, Alba K. T. *As muitas plumagens do pássaro vermelho: resistência e assimilação na obra de Zitkala-Ša*. 272 f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação de Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura) UNESP, Campus de São José do Rio Preto, 2011.

FERGUSON, Laurie L. *Trickster shows the way: humour, resiliency an growth in modern native American literature*. 2002. 155 f. Tese (Doutorado) – The Whright Institute Graduate School of Psychology. Berkeley, CA.

GIRALDO, Rafael E. G. *Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: o caso de Roberto Bolaño*. Revista Gragoatá, n. 22. Universidade Federal Fluminense: Niterói, RJ, 2007.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Apesar de você*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phillips, 1978. 1 CD.

_____. *Cálice*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phillips, 1979. 1 CD,

JUNQUEIRA, Carmen. *Maíra* In: RIBEIRO. Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAIA NETO, José. *Maité, Maité*. In: RIBEIRO. Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARIA, Luzia de. Triunfo da vida. In: RIBEIRO. Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARQUES, Paulo Sérgio. *Visões da morte no indigenismo de Darcy Ribeiro e Jorge Icaza*. Revista Gragoatá. Nº 22. UFF: Niterói, 2007.

MELLAND, Carter T. *The Trickster is History: Tribal Tricksters and American Cultural History in Contemporary Native Writing*. 2002. 265 f. Tese (Doutorado). Faculty of Graduate School of University of Minnesota, MI.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Rolland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977,

MINDLIN, Beth. *Um senador na aldeia indígena*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 16 nº 36. São Paulo, 2009.

MOREIRA, João P. A. *Uma ontologia evolucionista: considerações sobre a noção de desenvolvimento na obra de Darcy Ribeiro*. Dissertação de mestrado (Mestrado – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social). Universidade Federal de São Carlos, 2012.

PARAFITA, Alexandre. *A mitologia dos mouros*. Porto, Portugal: Gaillivri, 2006.

QUEIROZ, Renato da Silva. *O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster*. Tempo Social. Rev. Soc. USP, São Paulo, vol. 03 número 1/2, 93-107, 1991.

RADIN, Paul. *The Trickster: a Study in American Indian Mythology*. New York: Philosophical Library, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *Diários índios. Os Urubu-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Fortuna crítica. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Companhia das Letras: São Paulo, 1996.

_____. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Companhia das Letras: São Paulo, 2001.

_____. Prefácio. In: *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez, coord. 2a ed., Paris/ Madri/ México/ Buenos Aires/ São

Paulo/ Rio de Janeiro/ Lima: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes du XXePq, 1996. (Coleção Archivos).

_____. Prefácio. In: GOMES, Mércio Pereira. *Os índios e o Brasil*. Petropolis: Vozes, 1998.

_____. *Testemunho*. Fundação Darcy Ribeiro: Brasília, 2009.

RICARDO, Pablo A. G. S. *Utopia Selvagem de Darcy Ribeiro e A idade da terra, de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia*. Dissertação de mestrado (Mestrado – Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2007.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SMITH, Catherine Parsons. *An operatic skeleton on the western frontier: Zitkala-Sa, William F. Hanson, and The Sun Dance Opera. Women & Music*. Lincoln, University of Nebraska Press. Annual 2001 p.1- 31 – 14087

SMITH, J. *A Second Tongue': The Trickster's Voice in the Works of Zitkala-Ša*. In *Tricksterism in Turn-of-the-Century American Literature: A multicultural perspective*. Elizabeth Ammons and Annette White-Parks, eds. Hanover, N.H.: University Press of New England, 1994.

SOUZA, Elise A de O. *Transculturação em Maíra, de Darcy Ribeiro*. Dissertação (Mestrado – Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Montes Claros), Montes Claros, MG, 2013.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. *De versões mutantes e lama no ventilador: a questão da história na literatura pós-colonial*. In: RAJAGOPALAN, Kanavillil, (org.), *Cadernos de Estudos Linguísticos*. n.º 30, p. 44-55, Campinas. Jan/Jun, 1996. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/cel/article/download/1685/1268> > Acessado em 20 de maio de 2015.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1982.

VELIE, Alan. *The War Cry of The Trickster*. In: *Survivance: narratives of native presence*. (org.) Gerald Vizenor. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2008.

VIEIRA, Padre Antonio. *Sermões Escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

VIZENOR, Gerald. *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

_____. *Aesthetics of Survivance*. In: *Survivance: narratives of native presence*. (org.) Gerald Vizenor. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2008.

_____. *The Trickster of Liberty: tribal heirs to wild baronage*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1988.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *Anonimato e resistência em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Revista O Eixo e a Roda. Vol. 15 nº 1. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

WEAVER, Jace. A lantern to see by. In: *Survivance: narratives of native presence*. (org.) Gerald Vizenor. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2008.