



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**TRANSFIGURAÇÃO ESTÉTICA EM *MAÍRA*: O REAL
DOCUMENTÁRIO POR MEIO DO FICCIONALMENTE
EXPRESSIVO.**

Maíra Basso Motta

Ana Laura dos Reis Corrêa
Orientadora

Brasília – 2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**TRANSFIGURAÇÃO ESTÉTICA EM MAÍRA: O REAL
DOCUMENTÁRIO POR MEIO DO FICCIONALMENTE
EXPRESSIVO.**

Maíra Basso Motta

Ana Laura dos Reis Corrêa
Orientadora

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGL) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Brasília, 2014.

(...) Ninguém é, intrinsecamente, superior a ninguém; ninguém é, intrinsecamente, inferior a ninguém: toda pretensa superioridade é uma usurpação. Se certas extrinsecidades têm feito do homem o lobo do homem- e cada vez mais, à medida que o extrínseco se faz mais e mais técnico esse caminho é o da morte de Maíra, da morte de Deus, da morte dos mairuns, da morte da Vida. (HOUAISS, 2007, p.396.)

DEDICATÓRIA

À Aurora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por me encorajarem, pela dedicação, pela amizade e por estarem em todos os momentos torcendo por mim. Todo o meu amor e minha gratidão por terem caminhado de mãos dadas comigo.

À minha irmã, Lara, pela cumplicidade e companhia sempre disponível.

À minha filha, por me manter forte e ser a esperança de um mundo melhor.

Ao meu companheiro, Juliano, pelo apoio, carinho e compreensão.

Ao meu amigo, Gabriel Rodrigues Borges, que me encorajou e permaneceu ao meu lado em todas as etapas dessa caminhada.

À minha orientadora, professora Dr^a Ana Laura, pela dedicação, empenho e exemplo de profissional que sempre representou para mim em toda minha trajetória na UnB. Seu compromisso com a educação e sua generosidade me inspiram na profissão que escolhi e sinto um profundo respeito e admiração por ser sua aluna.

RESUMO

A representação do indígena tem uma tradição consolidada na literatura brasileira. A *transfiguração* é o processo literário utilizado para essa representação. Esse conceito de *transfiguração* é entendido aqui, primeiramente, como um processo interno ao sistema literário nacional, no sentido de que os elementos anteriores que figuravam nas obras literárias cujo tema se aproximava do indígena permanecem, de forma renovada, nas obras posteriores. Nesse sentido, estudamos *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro, em que ocorre a transfiguração do indígena, porém, inserida em um contexto literário que Antonio Candido chama de super-regionalismo, ou seja, por ser uma literatura que já tem consciência do subdesenvolvimento do país e que já não pode amenizar o fato de que o indígena teve sua etnia desfigurada devido à colonização, ocorre no romance uma explosão conceitual dos elementos anteriores. Consideramos que o processo de transfiguração literária do indígena está associado à formação da literatura e do país e envolve as questões da formação do povo brasileiro e do desaparecimento das nações indígenas em um mundo civilizado pela ação colonizadora dos europeus e influenciado pela religião católica.

Palavras-chave: Transfiguração, Super-Regionalismo, indígena, *Maíra*, literatura brasileira.

ABSTRACT

The representations of indigenous people have one consolidated tradition in Brazilian literature. The *transfiguration* is the literary process used to make that representation. This concept of *transfiguration* is understood here, firstly, as one internal process of national literary system, in the sense that the old elements which figured in Brazilian literature whose theme approach indigenous issues rest, somehow renewed, in newly works. In that way, we analyzed *Maíra* (1976), from Darcy Ribeiro, in which occur the indigenous transfiguration, but, inserted in a literary context which Antonio Candido called *super-regionalism*, which means, that the literature already have conscience of country's undevelopment and that cannot ignore the fact that the indigenous had his ethnic disfigured because of colonization, in the romance occur one conceptual explosion of before elements. We state that the process of literary transfiguration of indigenous is linked to the formation of Brazil as country and its literature and involves issues about the formation of Brazilian people and the disappearing of indigenous nations in such civilized world lead by the colonizing action of Europeans and influenced by the catholic religion.

Key-words: Transfiguration, Super-Regionalism, Indigenous, *Maíra*, Brazilian Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1 - MAÍRA E O SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO: DA FIGURAÇÃO À TRANSFIGURAÇÃO DO INDÍGENA.....	13
1.1 Dos primeiros relatos à tradição da transfiguração do indígena.....	16
1.2 A transfiguração do indígena em <i>Maíra</i>, de Darcy Ribeiro.....	35
CAPÍTULO 2 - MAÍRA: CIÊNCIA, ARTE E NECESSIDADE DA TRANSFIGURAÇÃO.....	40
2.1 Depois de <i>Maíra</i>: breve panorama do lugar da literatura na produção intelectual de Darcy Ribeiro.....	41
2.2 <i>Maíra</i>, por que literatura?.....	46
CAPÍTULO 3 - OS MUNDOS TRANSFIGURADOS DE MAÍRA.....	67
3.1 <i>Maíra</i> e a nova narrativa brasileira: super-regionalismo e consciência dilacerada do atraso.....	67
3.2 A chave transfiguradora dos mundos imaginários de <i>Maíra</i>: tema e composição.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira é estudada neste trabalho como forma artística pela qual é possível encontrar uma interpretação para os dilemas da nação, entre eles a questão indígena e o destino dos povos nativos no Brasil. Esses dilemas estão apresentados esteticamente na literatura.

Desse modo, busca-se compreender o processo de transfiguração literária do indígena, associado à formação da literatura e do país, e investigar os modelos estéticos de modo a reconhecer a interpretação de diversas formas dessa questão na literatura brasileira.

Afinal, como disse Darcy Ribeiro em *Gentildades*, “que é a história senão esta reconstituição alegórica do passado vivente que nos ajuda a compor nosso próprio discurso sobre o que estamos sendo?” (RIBEIRO, 2011, p. 25) Isto é, uma obra literária é uma produção do trabalho intelectual humano e, portanto, está inserida no todo da história, entre seus avanços e recuos. Entretanto, essa inserção se dá de uma maneira peculiar, pois a literatura é história não na medida em que é uma cópia imediata da realidade, mas sim quando, transfigurando o imediato, chega ao profundo e ao verdadeiro reflexo da vida.

A *transfiguração artística* é, portanto, um dos elementos centrais nesta dissertação para compreender como se dá a representação do indígena na literatura ligada à estrutura histórica do país.

Antonio Candido diz que a transfiguração está ligada a um processo ideológico, pois mostra como e por qual motivo o índio está representado em diferentes momentos da literatura brasileira. Isso significa que a representação do indígena teve sempre uma função social e política na literatura. A transfiguração é, assim, uma mediação estética que permite a formação de uma consciência acerca da história como um todo e não como partes ou momentos desarticulados entre si.

No período do Arcadismo, por exemplo, a figuração do indígena ocorreu em um contexto efetivamente literário, já apresentando algum nativismo. Assim, nesse período, as descrições dos indígenas, apesar de ainda serem representados como bárbaros, que necessitavam da civilização e da salvação, ao mesmo tempo, avançavam na direção de uma representação literária que apresentava o indígena com seu heroísmo, ainda que equiparado ao colonizador português. Mais tarde, no Romantismo, o índio se

configurou como a forma mais legítima da literatura nacional, pois coube à literatura a tarefa de construir uma tradição nacional, enfatizando o que era próprio do país, como a natureza e o índio. Dessa forma, mascarava-se o atraso do país, razão pela qual Antonio Candido diz estar o período inserido em uma época em que havia uma “consciência amena do atraso”, ou seja, não havia uma consciência do subdesenvolvimento.

Já no Modernismo, a figuração do indígena na literatura era uma tentativa de voltar às origens, fazendo uma revisão crítica do passado literário brasileiro, buscando aspectos autênticos da vida do índio. Ainda que alguns elementos da consciência amena se façam presentes, há um avanço estético considerável em relação ao Romantismo.

Por outro lado, na década de 30, inserida no que Antonio Candido define como “consciência catastrófica do atraso”, a literatura apresenta uma nova forma de representar o país, mais crítica em relação aos períodos anteriores, pois os problemas do subdesenvolvimento envolvem a consciência do escritor. Dessa forma, o índio, quando aparece na narrativa mostra-se mais integrado à dimensão profunda da vida social brasileira e supera a idealização romântica. A partir daí, a figuração do indígena segue na literatura contemporânea, com um olhar ainda mais crítico. Isso revela que a questão indígena ainda não foi superada e as consequências do encontro catastrófico dos índios com os brancos permanecem.

Nesse sentido, analisaremos a obra *Maíra*, de Darcy Ribeiro, publicada na década de 70, que se relaciona à “consciência dilacerada do atraso”. Ribeiro critica a realidade do indígena no presente e revela, sem amenidades, o genocídio e o destino imposto aos índios.

Procuramos encontrar no romance a superação dos elementos do indianismo romântico, que foram retomados, mas sem ignorar o fato de que o indígena teve sua etnia desfigurada devido à colonização.

Este trabalho de pesquisa se desenvolveu, portanto, a partir da ideia de que, em *Maíra*, a figuração do indígena avança artisticamente para uma representação transfigurada do índio que alcança uma visão universalizada da realidade que não se restringe apenas ao índio, mas diz respeito a todos os homens, embora a especificidade do indígena não seja de modo algum apagada, pelo contrário, desse modo ela pode ser efetivamente representada.

Ao pensar o problema da transfiguração artística em *Maíra*, considerando a natureza da obra e condição de produção de seu autor, é importante discutir a relação entre antropologia e literatura no interior do romance, tendo em vista que Darcy

Ribeiro, um renomado antropólogo, lança mão de todo o seu já consolidado conhecimento etnológico para compor a narrativa. Nossa hipótese é a de que, no romance, os elementos antropológicos estão a serviço da literatura, e, não, o contrário.

O referencial teórico adotado nesta pesquisa tem como base a tradição crítica brasileira que trabalha o problema da formação da literatura no Brasil e sua relação com a formação nacional, especialmente a crítica da história literária realizada por Antonio Candido: desde o livro *Formação da literatura brasileira*, passando pela discussão do ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” e considerando o desenvolvimento de nossa literatura em “A nova narrativa”. Quanto à relação entre *Maíra*, objeto de nossa análise, e toda a questão da formação da literatura e da nação, bem como da composição estética de *Maíra*, tomamos como base o texto seminal de Antonio Candido sobre esse romance de Darcy Ribeiro, o ensaio “Mundos cruzados”, que, por sua agudeza e visão crítica certeira, abre para o leitor crítico de *Maíra* uma série de caminhos a serem trilhados na análise do romance.

Discutindo o processo de transfiguração artística em *Maíra* é inevitável também pensar a narrativa como reflexo da vida social e histórica, para tanto, buscamos apoio na perspectiva de György Lukács sobre o realismo enquanto forma de representação da realidade como totalidade contraditória e viva.

Assim, esta dissertação está dividida em três capítulos. No capítulo 1, será feita uma breve apresentação do problema da representação literária do indígena e de sua permanência transfigurada na literatura brasileira, procurando compreender como essa representação está ligada a uma tradição literária e contribuiu para a formação do sistema literário brasileiro, bem como de que modo essa tradição está presente em *Maíra*, de Darcy Ribeiro.

No capítulo 2, partindo de um questionamento sobre o que levou o antropólogo Darcy Ribeiro a escrever um romance e em que medida sua condição de antropólogo que se torna romancista é significativa para a composição e o entendimento do livro, tentaremos refletir sobre *Maíra* a partir dessas questões que, em nossa percepção, estão intimamente vinculadas com a estrutura do romance. Neste capítulo levaremos em conta outras produções literárias de Darcy Ribeiro que parecem nos sugerir que o autor tinha um projeto literário, não escrevia literatura como algo esporádico, paralelo à sua produção científica, mas via na escrita literária uma forma de expressão que superava a possibilidade de comunicação com o leitor alcançada pelas suas outras produções como antropólogo. Assim, neste capítulo, uma das questões centrais para compreender o

processo de transfiguração artística em *Maíra* é a relação entre ciência e arte que está presente e atua na própria composição de *Maíra*.

Por fim, no capítulo 3, discutiremos o romance em relação ao conceito de super-regionalismo, a partir dos destinos cruzados dos personagens, e pretendemos compreender como o autor alcança as contradições da realidade e representa a realidade local de maneira universalizada. Neste último capítulo, tendo como base o que já foi trabalhado nos dois capítulos anteriores, e por fio condutor – a questão da transfiguração –, analisaremos os mundos cruzados de *Maíra*.

Partiremos do pressuposto de que *Maíra* pertence à época definida por Antonio Candido como “consciência dilacerada do atraso”, por tratar-se de um momento em que a literatura brasileira alcança um nível de elaboração estética consistente e universalizante, consciente do subdesenvolvimento do Brasil.

Buscaremos compreender a razão pela qual os elementos indianistas ainda estão presentes no romance e de que forma eles são transfigurados e se universalizam, alcançando um nível estético que coloca o romance em uma posição que difere tanto do indianismo quanto de algumas das tendências mais fortes da literatura de 1970.

Como o tema do romance e a sua composição são inseparáveis, abordaremos, neste último capítulo, os elementos da estrutura de *Maíra* que consideramos mais significativos quanto à sua capacidade transfiguradora: a complexa estrutura narrativa do romance e a sua composição em planos diversos que formam um todo único capaz de representar com grande força a realidade em perspectiva profunda e verdadeira, alcançando as contradições da realidade comum ao índio e ao branco.

CAPÍTULO 1

MAÍRA E O SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO: DA FIGURAÇÃO À TRANSFIGURAÇÃO DO INDÍGENA

Neste capítulo será feita uma breve¹ apresentação do problema da representação literária do indígena e de sua permanência transfigurada na literatura brasileira, procurando compreender como essa representação está ligada a uma tradição literária e contribuiu para a formação do sistema literário brasileiro, bem como de que modo essa tradição está presente em *Maíra*, de Darcy Ribeiro.

Nesta dissertação, considera-se que o processo de transfiguração literária do indígena está associado à formação da literatura e do país e envolve as questões da formação do povo brasileiro e do desaparecimento das nações indígenas em um mundo civilizado pela ação colonizadora dos europeus e influenciado pela religião católica. Assim, a investigação das formas estéticas desse processo histórico-social é de extrema importância, pois torna possível o reconhecimento das diversas interpretações do problema na literatura brasileira.

Ao pensar no tema do indígena no sistema literário brasileiro, procuramos compreender o problema estético da transfiguração literária, que é entendida aqui, primeiramente, como um processo interno ao sistema literário nacional, no sentido de que os elementos anteriores que figuravam nas obras literárias cujo tema se aproximava do indígena permanecem, de forma renovada, original e recriada, nas obras posteriores que, assim, transfiguram as formas anteriores a partir de uma forma estética mais madura e eficaz. Portanto, o sentido de transfiguração literária também é entendido aqui como uma condição para a eficácia artística na representação da realidade, pois, ao transfigurar a realidade, a obra literária deixa de ser apenas um documento e passa a ser uma forma de captar a história em sua totalidade quase sempre inacessível na vida imediata. A transfiguração é, assim, uma mediação estética que permite a formação de

¹ Temos conhecimento da vastidão do tema do indígena na literatura brasileira, presente em muitas obras importantes das quais não trataremos aqui, como, por exemplo, a poesia de Gonçalves Dias, os *Contos amazônicos*, de Inglês de Souza, “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, ou os elementos indígenas relacionados ao Manifesto Antropofágico, entre outros. No entanto optamos por nos referir às obras nas quais foi possível perceber uma relação mais evidente com *Maíra*, que é o objeto de nosso estudo. É importante ressaltar também que não fizemos um estudo exaustivo de tais obras, a saber, *O Uruguai*, de Basílio da Gama; *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão; *Iracema*, de José de Alencar; *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Caetés*, de Graciliano Ramos. Ao trabalhar tais obras, segundo os objetivos deste primeiro capítulo, procuramos nos deter nos aspectos que fossem importantes para compreender o processo de transfiguração da presença literária do indígena em relação à composição de *Maíra*.

uma consciência acerca da história como um todo e não como partes ou momentos desarticulados entre si.

É nessa perspectiva que se pretende pensar o sistema literário e a representação literária do indígena nas obras que o compõem. A representação do indígena na literatura não se dá em separado, mas na figuração e transfiguração do indígena estão representados os problemas da formação do país como um todo. A figuração literária do indígena e a sua transfiguração estética e histórica no sistema literário estão ligadas às questões da realidade brasileira como um todo, não se constituem como um capítulo a parte. Portanto, não se trata aqui da representação **do** índio, mas da problematização literária de sua inserção na história.

Enfim, partindo do pressuposto de que a literatura é produção estética e, ao mesmo tempo, histórico-social, esta dissertação pretende investigar a representação do indígena na literatura brasileira e como ela se relaciona ao fator histórico. Isso não significa que a literatura esteja diretamente ligada aos fatos históricos, pois o trabalho literário pode recriar a realidade segundo as leis do próprio fazer artístico, mas o trabalho literário, sendo produção humana, permanece relacionado ao processo social, que não é necessariamente representado de forma direta na literatura, mas que, no processo de criação, se internaliza na estrutura da obra.

1.1 Dos primeiros relatos à tradição da transfiguração do indígena

A representação do indígena na literatura brasileira expressa a contradição do processo formativo do país, pois a literatura torna-se, simultaneamente, uma arma do colonizador e uma forma de manter vivo o indígena, além de uma maneira eficaz de pensar o Brasil e inscrevê-lo na história.

A representação literária do indígena esboçava-se já nos primeiros relatos dos colonizadores europeus que descreviam os índios e a nova terra. Surgiram interpretações sobre a cultura e os modos de vida dos indígenas, repercutindo nos teólogos que, segundo Darcy Ribeiro, começaram a se chocar com algumas novidades impensáveis até então:

Aqueles índios, tão diferentes dos europeus, que os viam e os descreviam, mas também tão semelhantes, seriam eles também membros do gênero humano, feitos do mesmo barro pelas mãos de

Deus, à sua imagem e semelhança? Caíram na impiedade. Teriam salvação? Ficou logo evidente que eles careciam mesmo é de um banho de lixívia em suas almas sujas de tanta abominação. (RIBEIRO, 1995, p.52.)

Os cronistas da época destacavam com orgulho o heroísmo lusitano na guerra contra os índios que os enfrentavam com arcos, flechas e tacapes. Padre Anchieta, responsável pela catequização dos indígenas, assim se expressava em seus versos:

Quem poderá contar os gestos heroicos do Chefe
à frente dos soldados, na imensa mata:
Cento e sessenta as aldeias incendiadas,
Mil casas arruinadas pela chama devoradora,
Assolados os campos, com suas riquezas,
Passado tudo ao fio da espada.
(ANCHIETA, 1958. P. 129.)

O padre Nóbrega, em 1558, propôs o plano da colonização, que, segundo Darcy Ribeiro, é o documento mais expressivo da política indigenista jesuítico-lusitana, pois um dos argumentos que o padre utilizava era a alegação da necessidade de por fim à antropofagia que, de acordo com ele, só cessaria com a oposição “à boca infernal de comer a tantos cristãos”. O programa civilizador de Nóbrega foi aplicado por Mem de Sá e levou à destruição cerca de trezentas aldeias indígenas da costa brasileira no século XVI.

Diante dos indígenas livres, fortes e saudáveis, que, se tivessem de escolher entre liberdade e servidão, não hesitariam em escolher a primeira e somente pela violência seriam rendidos à segunda, os brancos criaram a imagem do índio preguiçoso e indolente. (LAFARGUE, 1999, p. 29.)

A imagem dos indígenas, para o branco colonizador, aproximava-se da animalidade, segundo Marília Machado Garcia de Lima (2010), e os primeiros colonizadores representavam-nos como figuras monstruosas e distantes do ser humano cristão; tal figuração fazia parte da ideologia da colonização da terra e servia como justificativa para a catequização dos indígenas.

Os índios estavam também associados à figura do demônio, pois os missionários os julgavam infiéis e inimigos da fé cristã, e, assim sendo, assumiam a função de salvá-los e de instruí-los, em língua tupi, para a leitura da Bíblia.

Desses primeiros cronistas, esboçou-se a base para uma tradição da representação literária do indígena, que foi se tornando cada vez mais presente nas produções seguintes e expressando as contradições históricas e estéticas com as quais os escritores que aqui produziram tiveram que lidar. A visão dos primeiros cronistas, que deformava ideologicamente a figuração do indígena, ainda permanecerá nas produções seguintes, porém, novos elementos, que consideravam a realidade histórica do indígena, começaram a se fazerem presentes nas obras que se produziam em um ambiente marcado tanto pelo atraso e pela dependência quanto pelo desejo nascente de superação da precariedade da vida na Colônia e de aproximação do modelo da Metrópole:

Os escritores neoclássicos são quase todos animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus; mesmo quando procuram exprimir uma realidade puramente individual, segundo os moldes universalistas do momento, estão visando este aspecto. É expressivo o fato de que mesmo os residentes em Portugal, incorporados à sua vida, timbravam em qualificar-se como brasileiros, sendo que os mais voltados para temas e sentimentos nossos foram, justamente, os que mais viveram lá, como Durão, Basílio ou Caldas Barbosa. (CANDIDO, 2009, p.28.)

Segundo Candido (2009), o caráter de produção literária “empenhada” do início de nossa literatura, isto é, o fato de ela expressar uma consciência da sua função histórica frente à realidade, foi uma imposição das próprias condições históricas de produção em país dependente, que tanto devia seguir os modelos europeus quanto evidenciar algo de próprio para ficar em pé de igualdade com a Europa.

Nesse sentido, a figuração do indígena está ligada a uma série de contradições que constituíram o processo formativo da literatura e do povo brasileiro. Entre essas contradições que se refletem na representação literária do indígena está a de “um elemento ambíguo de pragmatismo, que se foi acentuando” do Arcadismo até o Romantismo. Essa ambiguidade pragmática derivava da tendência da literatura

empenhada de se fixar no documento, o que prejudicava a transfiguração poética da realidade, uma vez que

acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de 17oloca-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor, como José de Alencar. (CANDIDO, 2009, p.28-29.)

Diante disso, a figuração do indígena nos momentos decisivos da formação da literatura brasileira, entre o Arcadismo e o Romantismo, reuniu os aspectos documentais, efetivamente advindos da vida indígena no Brasil, aos elementos fantasiosos, muitas vezes, mais a serviço das forças ideológicas, elas também contraditórias, como as do catolicismo, do período pombalino ou da afirmação da Independência, que da composição esteticamente bem sucedida.

No período Arcádico, em que estão inseridos Basílio da Gama (1741-1795), com seu *O Uruguai* (1769), e Santa Rita Durão (1722-1784), com *Caramuru* (1781), a partir das crônicas coloniais, são acrescentados novos elementos à representação artística do indígena. É importante frisar também que, nesse período, inicia-se a figuração do indígena em um contexto efetivamente literário, que pode ser entendido como certo nativismo, apego e valorização da terra natal ou o berço pátrio dos poetas árcades.

Durante o Arcadismo, a figuração estética do indígena estava articulada à disputa ideológica entre a catequização jesuítica, como no *Caramuru*, e a ilustração pombalina, pano de fundo d'*O Uruguai*. Assim, nesse período, mantinham-se tanto as descrições dos indígenas como bárbaros que necessitavam da civilização e da salvação, quanto tinha início uma representação literária que apresentava o indígena a dividir com os portugueses o heroísmo da ação do poema. N'*O Uruguai*, a presença do indígena é dignificada pela bravura, pela altivez e pela solidez do caráter de Sepé e Cacambo:

Já para o nosso campo vêm descendo,
Por mandado dos seus, dous dos mais nobres.
Sem arcos, sem aljavas; mas as testas
De várias e altas penas coroadas,

E cercadas de penas as cinturas,
E os pés, e os braços e o pescoço. Entrara
Sem mostras nem sinal de cortesia
Sepé no pavilhão. Porém Cacambo
Fez, ao seu modo, cortesia estranha,

(GAMA, 1998, p. 56.)

Os elementos representativos dos indígenas, aqueles que os caracterizavam como índios ou seres diferenciados do branco colonizador estavam mais concentrados nos aspectos exteriores: “testas / De várias e altas penas coroadas, / E cercadas de penas as cinturas, e os pés, e os braços e o pescoço”. O índio é representado com uma altivez que começava a se apresentar como típica dos povos indígenas: “Entrara / Sem mostras nem sinal de cortesia / Sepé no pavilhão”. Embora essa altivez ainda se confundisse com uma referência à falta de polimento nas relações com o homem branco – “Porém Cacambo / Fez, ao seu modo, cortesia estranha” –, ela indicava também a liberdade e a insubmissão dos bravos guerreiros indígenas frente aos dominadores. N’*O Uruguai*, os indígenas não mais são identificados ao selvagem ou ao bestial, mas associados ao heroísmo e sua caracterização moral mais os aproxima do que os distancia “dos mais nobres” valores defendidos pelo homem branco ilustrado: a tendência ao diálogo e à razão, a perspectiva universalista, como se vê no discurso de Cacambo:

E começou: Ó General famoso,
Tu tens à vista quanta gente bebe
Do soberbo Uruguai a esquerda margem.
Bem que os nossos avôs fossem despojo
Da perfídia de Europa, e daqui mesmo
Co’s não vingados ossos dos parentes
Se vejam branquejar ao longe os vales,
Eu, desarmado e só, buscar-te venho.
Tanto espero de ti. E enquanto as armas
Dão lugar à razão, senhor, vejamos
Se se pode salvar a vida e o sangue
De tantos desgraçados. Muito tempo
Pode ainda tardar-nos o recurso

Com o largo oceano de permeio,
Em que os suspiros dos vexados povos
Perdem o alento. O dilatar-se a entrega
Está nas nossas mãos, até que um dia
Informados os reis nos restituam
A doce antiga paz. Se o rei de Espanha
Ao teu rei quer dar terras com mão larga
Que lhe dê Buenos Aires, e Correntes
E outras, que tem por estes vastos climas;
Porém não pode dar-lhes os nossos povos.
(...)

As campinas que vês e a nossa terra
Sem o nosso suor e os nossos braços,
De que serve ao teu rei? Aqui não temos
Nem altas minas, nem caudalosos
Rios de areias de ouro. Essa riqueza
Que cobre os templos dos benditos padres,
Fruto da sua indústria e do comércio
Da folha e peles, é riqueza sua.
Com o arbítrio dos corpos e das almas
O céu lha deu em sorte. A nós somente
Nos toca arar e cultivar a terra,
Sem outra paga mais que o repartido
Por mãos escassas mísero sustento.
Podres choupanas, e algodões tecidos,
E o arco, e as setas, e as vistosas penas
São as nossas fantásticas riquezas.
Muito suor, e pouco ou nenhum fasto.
Volta, senhor, não passes adiante.
Que mais queres de nós? Não nos obrigues
A resistir-te em campo aberto. Pode
Custar-te muito sangue o dar um passo.
Não queiras ver se cortam nossas flechas.
Vê que o nome dos reis não nos assusta.
O teu está muito longe; e nós os índios
Não temos outro rei mais do que os padres.
E o índio, um pouco pensativo, o braço

E a mão retira; e, suspirando, disse:
Gentes de Europa, nunca vos trouxera
O mar e o vento a nós. Ah! Não de balde
Estendeu entre nós a natureza
Todo esse plano espaço imenso de águas.

(GAMA, 1998, p. 56-57.)

A fala de Cacambo apresenta ao leitor o índio ilustrado, que tem ciência “da perfídia de Europa” e que elege a racionalidade e o diálogo em lugar da brutalidade das armas: “Eu, desarmado e só, buscar-te venho. / Tanto espero de ti. E enquanto as armas / Dão lugar à razão”. Trata-se de um discurso de negociação diplomática, composto de tratamentos respeitosos (“Ó General famoso”), de atmosfera épica (“Co’s não vingados ossos dos parentes / Se vejam branquejar ao longe os vales”), de conhecimento da situação política e histórica (“Se o rei de Espanha / Ao teu rei quer dar terras com mão larga / Que lhe dê Buenos Aires, e Correntes”), mas, sobretudo, sobressaem-se no discurso do índio Cacambo os argumentos da razão ilustrada, que demonstram os motivos dos indígenas – “As campinas que vês e a nossa terra / Sem o nosso suor e os nossos braços, / De que serve ao teu rei?” – e são expressos em forma épica que tende ao modelo clássico, à sensibilidade camoniana, ao sentimento universal de justiça: “senhor, vejamos / Se se pode salvar a vida e o sangue / De tantos desgraçados”. A negociação obedece a um movimento bem ponderado entre recuo – “Volta, senhor, não passes adiante. / Que mais queres de nós? Não nos obrigues / A resistir-te em campo aberto” – e avanço: “Pode / Custar-te muito sangue o dar um passo. / Não queiras ver se cortam nossas frechas”. Para além dos argumentos que defendem que as riquezas das terras indígenas estão no trabalho e na cultura dos índios e não nas grandezas da terra – “Nos toca arar e cultivar a terra, / Sem outra paga mais que o repartido / Por mãos escassas mísero sustento. / Podres choupanas, e algodões tecidos, / E o arco, e as setas, e as vistosas penas / São as nossas fantásticas riquezas” –, a culminância desse discurso está na perspectiva árcade e iluminista de que razão, natureza e verdade constituem uma coisa só: “Gentes de Europa, nunca vos trouxera / O mar e o vento a nós. Ah! Não de balde / Estendeu entre nós a natureza / Todo esse plano espaço imenso de águas”.

Percebe-se que o poeta árcade de certa forma se identifica com o indígena, defende as suas causas, faz falar a voz dos índios, porém, impõe-lhes o seu registro

poético e a sua visão de mundo ilustrada, da qual deriva, sobretudo, a defesa da perspectiva ideológica do pombalismo ilustrado, que, conforme afirma Candido, “estava mais perto daquilo que no tempo era progresso. Mesmo sendo progresso de déspota esclarecido, useiro da brutalidade e do arbítrio” (2004, p.7.). O poema se opõe aos jesuítas e, portanto, à catequização dos indígenas, mas o faz não tanto pelos indígenas, mas, antes, pela defesa do projeto pombalino que disputa com os jesuítas o modelo colonialista que deveria imperar no momento. No discurso de Sepé, que sucede o de Cacambo, é possível perceber como o poeta credits aos jesuítas uma espécie de dominação dos indígenas que está vinculada a uma perspectiva colonialista atrasada, distante do Estado laico e esclarecido que o Iluminismo defendia:

Prosseguia talvez; mas o interrompe
Sepé, que entra no meio, e diz: Cacambo
Fez mais do que devia; e todos sabem
Que estas terras, que pisas, o céu livres
Deu aos nossos avôs; nós também livres
As recebemos dos antepassados.
Livres as hão de herdar os nossos filhos.
Desconhecemos, detestamos jugo
Que não seja o do céu, por mão dos padres.
As frechas partirão nossas contendas
Dentro de pouco tempo: e o vosso Mundo,
Se nele um resto houver de humanidade,
Julgará entre nós; se defendemos
Tu a injustiça, e **nós o Deus e a Pátria.**
Enfim quereis a guerra, e tereis guerra.

(GAMA, 1998, p.58, **grifos meus.**)

Nos trechos grifados, fica sugerida a influência dos jesuítas sobre os índios e como ela fomentou a guerra na defesa, não apenas da cultura indígena, mas dos valores da colonização de base católica: “nós o Deus e a Pátria”.

A ideologia presente n’*O Uruguai* teve uma resposta entre as realizações literárias do período: o poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão, que narra o início da colonização da Bahia e retrata a redenção do índio pela conversão:

Oculto o tempo foi, incerta a era,
Em que o grão-caso contam sucedido;
Mas em parte é sem dúvida sincera
A bela História, que a escutar convido;
Félis foi o ditoso, e feliz era,
Quem tanto foi do Céu favorecido,
Pois em meio ao corrupto Gentilismo
Merecer soube a Deus o seu Batismo

(DURÃO, 1836, p.9.)

Percebe-se, no poema de Durão, a tentativa do autor de inserir as peculiaridades locais – o índio e a natureza – em um sistema cultural tradicional, buscando uma espécie de integração do mundo americano à expressão culta das fontes civilizadoras; é o que indica a estrofe a seguir:

Dormindo estava Paraguaçu formosa,
Onde um claro ribeiro a sombra corre;
Lânguida está, como ela, a branca rosa,
E nas plantas com a calma o vigor morre;
Mas buscando a frescura deleitosa
De um grão maracujá, que ali discorre,
Recostava-se a bela sobre um posto,
Que, encobrando-lhe o mais, descobre o rosto.

(DURÃO, 1836, p.69.)

O ambiente descrito é um “lugar ameno”, ou seja, o lugar idealizado que aparece nas literaturas de inspiração clássica para enquadrar cenas de euforia e paz (CANDIDO, 2004^a, p.16.).

É importante ressaltar que esse cenário pacífico não é recorrente no poema, ao contrário, ele interrompe o movimento de constantes cenas de violência, que aparecem como instrumento da fé e da justiça, justificada como a única forma de salvação do indígena, o “corrupto Gentilismo” como é apresentado o indígena em estrofe aqui citada

anteriormente. Essa imagem da salvação do povo gentio pela fé, embora modificada, também permanecerá no período romântico e em outros momentos da literatura.

O personagem Diogo Álvares, colonizador português, segundo Antonio Candido, “aparece enquanto justificador, inclusive da posse da terra pelos portugueses, e a violência surge como instrumento da fé e da justiça.” (2004, p.19.), mas há nele uma ambiguidade fundamental:

Na perspectiva da nossa formação histórica, Diogo-Caramuru é paradigma do encontro das culturas, que compuseram a sociedade brasileira e dialogaram muitas vezes em pé de igualdade, até que a ocidental predominasse em todos os setores, a partir da segunda metade do século XVIII, quando o Morgado de Mateus proibiu o uso da língua geral em São Paulo, seu último reduto em zona civilizada. A esta altura, já Durão e os seus contemporâneos se encontravam numa posição-chave, que permitiu interpretar e sistematizar o passado com certa coerência. (CANDIDO, 2010, p. 190.)

A partir dessas observações de Candido que destacam a ambiguidade do herói do *Caramuru*, que é, ao mesmo tempo, Diogo, o colonizador, e Caramuru, o náufrago identificado aos indígenas, é possível perceber como existe uma profunda relação entre esse poema e o indianismo romântico, pois, também a obra de Durão pode ser entendida tanto como expressão da colonização quanto do nativismo. Essa obra, com sua ambiguidade, foi retomada pelos românticos, que, empenhados na consolidação da Independência, acabaram elegendo ou dando mais ênfase a um dos polos que formavam a contraditória unidade do *Caramuru*:

à busca do **específico brasileiro**, houve uma opção, uma escolha, quanto ao significado da obra, que acabou, devido a isto, definida como **poema indianista e nacionalista**, precursor e indicador do caminho que então se preconizava. A justificativa de semelhante redução não está apenas no fato dele se voltar para a glorificação do país, mas em haver sido o primeiro a manifestar, na poesia, um aproveitamento exaustivo e sistemático da vida indígena, ao contrário das pinceladas sumárias e admiráveis de Basílio da Gama. A este se prende muito do espírito e da técnica dos românticos, em toda a

extensão do território poético. A influência de Durão (formalmente antiquado e pouco lírico) se restringiu ao setor indianista, onde, em compensação, foi maior, tanto nos gêneros em verso quanto em prosa, como revela a análise da repercussão dos elementos do *Caramuru* no temário e na própria maneira do Indianismo romântico. (CANDIDO, 2010, p. 191, **grifos meus.**)

No Romantismo, a partir do século XIX, com a Independência do Brasil, buscou-se uma nova forma de expressar a realidade do país. A nação independente necessitava romper com o modelo anterior e se firmar como país novo. No entanto, conforme a aguda percepção de Candido, esse “específico brasileiro” que os românticos buscavam para consolidar a Independência, e que traduziram na exaltação do indígena como símbolo nacional, foi encontrado exatamente na ambiguidade engendrada na estrutura do *Caramuru*, um poema épico que era a “expressão do triunfo português na América” e, ao mesmo tempo, “das posições particularistas dos americanos”. Dessa forma, o poema que celebrava a colonização tornou-se, no Romantismo, uma forma de afirmação da nacionalidade concentrada na construção poética do indígena como símbolo nacionalista. Essa ambiguidade da obra, do herói e do próprio sentido a ela atribuído pelos românticos é importante para esta pesquisa porque o vínculo, até certo ponto inesperado, que ela aponta entre o poema épico de Durão e o indianismo romântico remete a um problema central para esta dissertação – a transfiguração do indígena na literatura –, questão profundamente ligada à consolidação de nosso sistema literário e à formação do povo brasileiro.

Nos momentos decisivos de nossa literatura, entre outros fatores, a ambiguidade com que o indígena figurava no poema de Durão possibilitou que a fratura entre Arcadismo e Romantismo se realizasse também como uma espécie de passagem ou transposição de Durão para o indianismo romântico, do ponto de vista do reajuste do modo de figuração artística do indígena. De certa forma, nessa passagem, é possível perceber algum avanço na construção poética do indígena. Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido diz algo sugestivo em relação a esse período:

(...) como as formas e temas tradicionais já se iam revelando insuficientes para traduzir os modernos pontos de vista, foi uma fratura salutar, que permitiu sensível desafogo, devido à substituição,

ou quando menos reajuste dos instrumentos velhos, com evidente benefício da expressão. (CANDIDO, 2009, p. 327.)

O benefício da expressão advindo do reajuste dos instrumentos anteriores sugere que uma forma anterior de apresentação do indígena na literatura foi ajustada, acrescida de novos elementos, mas especialmente no sentido da sua evolução do ponto de vista literário, estético, poético. Desse modo, entendemos que a figuração do indígena vai se transformando em transfiguração, vai se tornando mais eficaz do ponto de vista literário, aos poucos, a literatura brasileira vai se aproximando do enfrentamento do dilema entre documento e devaneio, próprio dos momentos iniciais de sua formação, caracterizados pelo empenho que limitava a fuga ao real e o desenvolvimento da imaginação poética; ou seja, a literatura vai reconhecendo a necessidade da imaginação poética e lida com sua relativa “incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real” (CANDIDO, 2009, p. 29.). A transfiguração poética é entendida aqui como essa indispensável capacidade de utilizar a imaginação poética como forma de representação do real; não como documento apenas, mas como forma literária, poética, transfiguradora da história.

Ainda que, ao falar de transfiguração, esteja em foco o aspecto estético da produção literária, é preciso ressaltar que o processo de transfiguração está profundamente ligado à história e à vida social, tanto é que a condição de atraso do país novo e as formas de lidar com esse atraso nos momentos iniciais de nossa literatura fizeram com que o empenho da literatura na formação nacional limitasse o desenvolvimento de uma expressão literária potente. Esse limite só será superado mais adiante, quando a literatura já terá condições históricas efetivas de desenvolver uma consciência mais amadurecida de si mesma e do país.

Naquele momento do Romantismo, coube à literatura a tarefa de construir uma tradição nacional, enfatizando o que era próprio do país, como a natureza e o índio, que se configurou como forma mais legítima da literatura nacional, pois, segundo Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, a representação idealizada do indígena significava:

busca do específico brasileiro, já orientada neste sentido (com meia consciência do problema) pelos poemas de Durão e Basílio e as metamorfoses de Diniz, além de uma crescente utilização alegórica do

aborígene na comemoração plástica e poética. Nas festas do Brasil joanino, ele aparecia amplamente com esse significado, representando o país com uma dignidade equiparável à das figuras mitológicas. O processo se intensifica a partir da Independência, pela adoção de nomes e atribuição de títulos indígenas; pela identificação do selvagem ao brio nacional e o seu aproveitamento plástico. (CANDIDO, 2009, p.336.)

Mas esses elementos que eram considerados expressão do nacionalismo operaram dialeticamente: por um lado, possibilitaram a fixação de traços do caráter nacional brasileiro e, por outro, atuaram como uma “ilusão compensatória, fundamentada em uma consciência amena do atraso” (CANDIDO, 2006c, p.176.). A realidade brasileira, mesmo com todas as características de país dependente, apresentava-se na literatura como instrumento de afirmação do país novo. Buscava-se, por meio da literatura, compensar o atraso do país, supervalorizando os elementos regionais e explorando o exotismo. Antonio Candido definiu esse posicionamento de mascarar o atraso do país como “consciência amena do atraso”. O índio estava ligado à tentativa de se efetivar um passado nacional, que rejeitasse os valores europeus.

Destacam-se nesse período os romances *O Guarani*, *Ubirajara* e *Iracema*, de José de Alencar, e a poesia de Gonçalves Dias, nos quais a representação literária do indígena estava empenhada em construir o país, mas, ao mesmo tempo, a expressão artística transfiguradora não alcançava exatamente a estrutura profunda e problemática da vida social; do mesmo modo, o índio, equiparado ao conquistador europeu, mantinha o valor civilizatório, ainda que o negasse.

Iracema narra o encontro entre uma indígena tabajara, que dá nome ao romance, e Martim Soares Moreno, português que viveu com os índios e foi um dos primeiros colonizadores do Brasil. Segundo Marília Machado Garcia de Lima (2010), o narrador do romance sugere uma tentativa de imitar a fala dos indígenas em forma poética, transfigurando o falar do índio e, desse modo, há uma ficcionalização da oralidade. Iracema se apaixona por Martim e eles se casam. Mas a indígena não o trata apenas como seu esposo, mas como o seu senhor.

Ele, apesar de apaixonado por Iracema, sente a necessidade de colonizar a terra, o que é sua missão. No final da narrativa, Iracema morre, sugerindo a destruição da cultura indígena. Alencar (1997), ao narrar a história de Iracema, conta “entre fantasia

poética e empenho pitoresco, o surgimento do Brasil. A colonização era um fato, mas a aparência desse torna-se maravilhosa.” (LIMA, 2010, p. 59.).

Martim cumpre sua missão de “civilizar” o Brasil, por meio da colonização e da religião, formando um “novo mundo”:

Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com ele a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem (ALENCAR, 1997, p.126-127.)

A linguagem literária romântica tornou-se enfeitada de hipérboles e metáforas, ao caracterizar o indígena, modificando, desse modo, o pensamento e a maneira de falar do índio. Essa modificação é, ao mesmo tempo, fruto do empenho literário e resultado do exercício de transfiguração da realidade exigido pela literatura, mas ainda marcado pelos limites do período da consciência amena. A caracterização de Iracema é um exemplo da exaltação do indígena e, também, exaltação da terra, identificada ao corpo da índia. A descrição que se faz de Iracema a entrelaça com os elementos da natureza:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

Um dia, ao pino do Sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto. Iracema saiu do banho: o aljôfar d’água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa,

empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão. (ALENCAR, 1997, p.3.)

Assim, a transfiguração romântica oscilava entre documento e fantasia. Na composição da personagem, o autor não apresenta objetivamente a cultura indígena, que aparece mais como enfeite que caracteriza a personagem como uma legítima e nobre filha dos Tabajaras, da qual podem descender todos os brasileiros. Por outro lado, a liberdade da transfiguração literária não se realiza plenamente porque está, em certa medida, ainda submetida ao mito do país novo, do engrandecimento da cor local, que deveria inserir a produção literária local em um panorama universal, apesar de ser uma literatura *empenhada* em interesses particularistas dos americanos. Para que se consolidasse esse empenho, foi necessária a afirmação de uma *tendência genealógica* (CANDIDO, 2006b), que expressava a tentativa de inserir o passado brasileiro, ornamentado pela figura do índio, em uma tradição que ainda não havia se firmado.

Como ocorre n’*O Uruguai* e no *Caramuru*, também em *Iracema* o problema do encontro entre culturas diferentes, imposto pela colonização, também é paradigmático e a solução estética ainda é limitada pela consciência amena do atraso e da dependência real, porém, os problemas articulados à narrativa já são historicamente diversos, pois já ultrapassam a contradição ideológica entre pombalismo e catolicismo. Mesmo associado ao empenho da formação nacional, *Iracema* é um romance que já transfigura o material herdado dos árcades e que, na mistura alegórica entre terra e personagem, já busca realizar com mais liberdade artística uma transfiguração poética que dê conta de unir o passado ao futuro da nação, ainda que se trate de um passado que não existiu efetivamente e de um futuro que, parafraseando Darcy Ribeiro, está impedido de ser.

Mais tarde, a imagem do indígena volta a aparecer com mais força no Modernismo, que teve como marco simbólico a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922. Um dos princípios do movimento era fazer uma revisão crítica do passado literário brasileiro, buscando um passado genuíno. A volta às origens se expressava, principalmente, pela valorização do índio e pela língua falada do povo:

Os românticos haviam “civilizado” a imagem do índio, injetando nele os padrões do cavalheirismo convencional. Os modernistas, ao contrário, procuraram nele e no negro o primitivismo, que injetaram nos padrões da civilização dominante como renovação e quebra das convenções acadêmicas. Mas nesse jogo muitos acabaram num artificialismo equivalente ao dos românticos, sobretudo os que foram buscar na tradição indígena alimento para um patriotismo ornamental. (CANDIDO, 2007, p.88.)

Retomava-se, então, a figuração do indígena, buscando aspectos autênticos da vida do índio, “encarando-o, não como gentil homem embrionário, mas como primitivo, cujo interesse residia no que trouxesse de diferente, contraditório em relação à nossa cultura europeia.” (CANDIDO, 2009, p.337.). No entanto, alguns elementos da consciência amena do atraso ainda se faziam presentes mesmo no Modernismo, o que nos mostra que os limites da representação da realidade brasileira ainda estão presentes mesmo quando já havia um acúmulo estético considerável em relação ao período do Romantismo. Mas, entre os avanços e recuos desse momento da literatura brasileira, é possível perceber um avanço estético já consolidado que permitiu aos modernistas realizar uma transfiguração estética do passado inventado pelos românticos e problematizar artisticamente a realidade brasileira.

Macunaíma, de Mário de Andrade, escrito em 1928, é reconhecido como o livro que mais representa o período. A obra é considerada uma rapsódia, pois se trata de uma reunião de lendas, mitos e falas populares que se misturam em sua composição e, segundo Eneida Maria de Souza, a composição da rapsódia se conjuga com os princípios fundamentais do Movimento Modernista de 22, tais como a revisão crítica do passado literário brasileiro, suas formas de expressão e a nova descoberta-releitura do Brasil (SOUZA, 1999, p.346.).

O romance traça o perfil do índio, proposto por Mário de Andrade. Além disso, na obra há a discussão da identidade indígena, mas, também, discute-se a questão da identidade nacional, pois o herói alude ao coletivo.

O herói Macunaíma – negro e filho da índia Tapanhumas – é o herói sem nenhum caráter. O termo caráter, para o contexto da obra, é utilizado para designar um conjunto de características de um indivíduo – o que o distingue de outros –, mas, no

entanto, Macunaíma não apresenta nenhum, ou seja, nenhuma característica e traço que o identifique.

Para o autor, também a conquista de uma identidade cultural só seria possível com a tomada de consciência das tradições brasileiras e Macunaíma traz uma compilação de tradições, revelando uma possível identidade nacional.

A rapsódia ultrapassa o nacionalismo e alcança o problema da identidade no âmbito da América Latina e mesmo do Terceiro Mundo. Macunaíma transita entre Brasil, Venezuela e Guianas, e nega a Europa por ser um local, que, segundo ele, apaga e “esculhamba a identidade do nosso caráter” (ANDRADE, 1980, p. 121.).

Ao se deparar com cidade de São Paulo, Macunaíma perde sua identidade, seus traços culturais, e apropria-se de uma nova cultura que lhe é estranha:

A inteligência do herói estava muito perturbada. Acordou com os berros da bicharia embaixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis (...). Que mundo de bichos! Que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos nas sovacas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentana saía muito branquinha, branquíssima, decerto a filharada da mandioca! (...) As cunhãs rindo tinham ensinado para ele que o sagui-açu não era elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. (...) O herói aprendendo calado de vez em quando estremecia. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina. (ANDRADE, 1980, p.41.)

Ao regressar à sua tribo, o herói encontra-a extinta e ele mesmo já não apresenta mais traços indígenas, embora não seja também civilizado, pois não se adequou à civilização. Portanto, é nesse sentido que Macunaíma não tem nenhum caráter.

Em *Macunaíma* existe uma incorporação do primitivismo que alcança o homem do povo, em uma espécie de fusão da civilização com o primitivo. Fusão essa que, ao final, mostra-se falha, pois, nesta junção, há a morte de um dos lados. O herói em

Macunaíma é o índio brasileiro que não se adequa em sua própria terra como quem a ela não mais pertencesse:

Depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Pathek e o casal de galinha Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha. Não possuía mais nem um tostão do que ganhara no bicho porém lhe balangando no beijo furado pendia a muiraquitã. (ANDRADE, 1980, p. 147.)

O índio em *Macunaíma* é o anti-herói em uma proposta de revisão crítica do indianismo romântico, figurando o índio corrompido pela civilização, sem identidade, sem grandes exaltações. A descrição do índio nessa cena apresentada é irônica e com um tom de comicidade, quando figura-o retornando à tribo com um revólver e um relógio pendurados nas orelhas.

Em *Macunaíma* não há uma origem indígena única, mas uma pluralidade de origens que apontam para uma identidade nacional sem caráter, sem consciência tradicional, ao contrário do índio no romantismo, que tem a pretensão de reunir os elementos e características para formar uma identidade própria.

Na década de 1930, marcada pelo que Candido (2006c) chama de “consciência catastrófica do atraso”, a realidade brasileira pode ser representada literariamente de uma forma que não estava mais ligada ao mito do país novo, isto é, à ideia de que os problemas do país eram passageiros por estarem ligados ao fato de o país ser recém-independente. Nesse momento, o sistema literário brasileiro já está consolidado, a partir da obra de Machado de Assis, que, sem adotar a cor local como parâmetro de originalidade, alcançou uma expressão estética universal, que conseguia representar os problemas agudos da realidade nacional. Nos anos 30 do século XX, os problemas causados pelo subdesenvolvimento envolvem a consciência do escritor, que os incorpora à literatura.

A relação entre literatura e construção da nação é muito mais crítica do que amena, como foi no Romantismo. Há uma nova forma de representar o país. É nesse

contexto, em 1933, que Graciliano Ramos publica *Caetés*, romance que supera as concepções nacionalistas vigentes no Romantismo e até mesmo no Modernismo.

Caetés é dividido em dois planos narrativos. O que interessa para o desenvolvimento deste capítulo é o que traz o personagem João Valério na tentativa de escrever um romance sobre os índios caetés.

A estrela vermelha brilhava à esquerda. Pareceu-me pequena, como as outras, uma estrela comum. Comum, como as outras. E estive um dia muito tempo a contemplá-la com respeito supersticioso, contando-lhe cá de baixo os segredos do meu coração. E lamentei não ser selvagem para colocá-la entre meus deuses e adorá-la.

(...)

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto, um caeté. Estes desejos excessivos que desaparecem bruscamente... (...) Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco...(...) Um caeté, sem dúvida. (...) Agradam-me os desregramentos da imaginação. Um caeté. (RAMOS, 1975, p.215.)

O primeiro parágrafo da citação apresenta uma espécie de evocação lírica: o personagem narrador do romance, que é um escritor, contempla uma estrela, conta-lhe os segredos de seu coração e lamenta “não ser selvagem para colocá-la entre meus deuses e adorá-la”. Esse lirismo, que o personagem narrador utiliza e, ao mesmo tempo tempera com ironia, sugere uma relação com a tradição romântica: a conversa íntima com as estrelas, o desejo de adorá-las com “respeito supersticioso”, o selvagem como aquele que, inserido na imaginação romântica, pode crer na personificação dos astros. No entanto, o escritor João Valério logo depois se reconhece como um dos selvagens que ele lamentava não ser: “Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora?”.

A identificação entre o personagem escritor e os caetés, personagens da novela que ele não consegue terminar, se dá pela relação entre o fracasso do mundo indígena sob a ação colonizadora e a impossibilidade de o personagem escrever. No trecho mencionado, há clara alusão ao encantamento dos indígenas pelos “presentes” sedutores dos colonizadores que os exterminariam: “Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias”.

O narrador personagem, como escritor, se identifica, portanto, mais com os indígenas que com os colonizadores no que diz respeito ao seu ofício de escritor, ele também é um vencido. Valério se compara constantemente aos caetés, chegando a afirmar que “os caetés somos nós”, pois o que se mostra é que a “civilização” foi construída graças à barbárie, à exploração, ao extermínio de índios e escravos:

Para os lados dos Xucuru, meia dúzia de luzes indecisas, espalhadas. Aquilo há pouco tempo era dos índios. Outras luzes na Lagoa, que foi uma taba. No Tanque, montes negros como piche. Ali encontraram, em escavações, vasos de barro e pedras talhadas à feição de meia-lua. Negra também, a Cafurna, onde se arrastam, miseráveis, os remanescentes da tribo que lá existiu. (RAMOS, 1975, p.215.)

A perspectiva narrativa do personagem escritor é pessimista, melancólica e nostálgica, recorda um mundo perdido e destruído pela ação colonizadora, transformado em cidade, do qual só restam alguns achados arqueológicos e remanescentes humanos dos caetés vivendo em condições de miséria. A atmosfera romântica, a herança da tradição literária, continua presente na narrativa de João Valério, mas é profundamente modificada, transfigurada, pois o narrador de certa maneira luta contra ela: “o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco...”. O escritor personagem faz uma pergunta a si mesmo que é importante para que o leitor compreenda o avanço estético da literatura brasileira em relação aos momentos iniciais de sua formação: “Por que procurei os brutos de 1556 para personagens da novela que nunca pude acabar?” (RAMOS, 1975, p.216.).

Diferentemente de seus predecessores românticos, o personagem narrador de Graciliano Ramos se questiona a respeito de sua escrita. Isso indica que a literatura brasileira, nesse momento, alcançou um nível de consciência sobre si mesma e sobre o país e suas contradições históricas que antes era impossível aos escritores românticos.

Para além da própria consciência catastrófica, que neste caso está presente no romance pela referência à real condição dos indígenas que “se arrastam, miseráveis”, Graciliano Ramos, com João Valério, também expressa a consciência dilacerada do escritor que se autoquestiona. Seu narrador não se identifica imediatamente com os caetés, a identidade que João Valério descobre ter com os caetés é a de um “Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas”. Sem a idealização ou os enfeites de *Iracema*, a novela que João Valério não consegue acabar encontra na tradição o meio para superá-la e atar as pontas da história do país e da literatura. Graciliano realiza nesse romance aquilo que Machado de Assis (2008) discutia em “Instinto de nacionalidade”: o “sentimento íntimo de país”. Pela angústia do personagem escritor em relação à escrita de sua novela sobre os caetés, a história do país e suas contradições históricas são representadas.

Diferenças também é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. Mas no íntimo, um caeté. Um caeté descrente. Descrente? Engano. Não há ninguém mais crédulo que eu. E esta exaltação, quase veneração, com que ouço falar em artistas que não conheço, filósofos que não sei se existiram! Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo – Uma estrela no céu, algumas mulheres na Terra. (RAMOS, 1975, p.217, grifo meu.)

A figuração do indígena é agora tema da própria narrativa que, transfigurando e superando a idealização romântica do índio, representa-o integrado à dimensão mais profunda da vida social brasileira. O romance aproxima-se de um olhar mais voltado para a problematização da questão indígena e esse olhar vai, aos poucos, tornando-se mais acurado, e segue em Darcy Ribeiro.

As representações do indígena na literatura contemporânea revelam que a questão indígena não ficou restrita ao passado nacional e que as consequências do encontro do índio com o branco ainda não foram totalmente esgotadas nem apagadas da memória. Essas obras nas quais a presença do indígena se faz sentir, desde o Arcadismo até o Modernismo, indicam que a representação do índio não é um capítulo a parte de nossa literatura nem de nossa vida social. Ao transfigurar esteticamente o índio, seja idealizando-o, associando-o à ideologia dominante, dando-lhe características

civilizadoras ou explorando seu aspecto exótico e pitoresco, a literatura ressalta que o problema indígena está ligado ao todo contraditório da realidade nacional e, também, mundial; a literatura integra o problema do indígena à história, uma vez que o representa em relação ao branco, ao encontro de culturas imposto pela colonização mercantil.

1.2 A transfiguração do indígena em *Maíra*, de Darcy Ribeiro.

Ao falar sobre *Maíra*, de Darcy Ribeiro, Antonio Candido faz algumas breves, mas indispensáveis considerações para o leitor crítico desse romance:

Darcy Ribeiro, que tem uma obra notável de antropólogo e educador, além de uma corajosa atividade de homem público progressista, nunca escrevera antes ficção. O seu romance é uma retomada original do indianismo, operando em três planos: o dos deuses, o dos índios, o dos brancos. A correlação dos planos, a força germinal dos mitos, misturada à ordem social do primitivo e tudo questionado pela interferência do branco, são manipuladas com uma maestria narrativa sem modismos nem preconceitos estilísticos, de maneira a atingir aquela modernidade que não é a das vanguardas, e sim a da expressão que encontra uma espécie de plenitude. Com patético, mas com ironia, ele recria a utilização ficcional do índio em chave transfiguradora, que lembra o que Guimarães Rosa fizera com o regionalismo: uma explosão nuclear. (CANDIDO, 2006a, p.259.)

Candido afirma que o romance de Darcy Ribeiro é uma retomada original do indianismo romântico. Em tal afirmação está presente o próprio elemento histórico de constituição do sistema literário brasileiro: os elementos anteriores do indianismo são retomados, mas de forma original. Isso revela a concepção de história que sustenta a crítica literária dialética; isto é, uma obra literária é uma produção do trabalho intelectual humano e, portanto, está inserida no todo da história, entre seus avanços e recuos é que se vai gerando a possibilidade de superação dos limites anteriores. Nenhuma obra literária pode ser estudada ou lida em sua dimensão mais rica e completa sem que se considere que as obras não surgem do nada, de si mesmas, nem simplesmente são apenas releituras do que já havia sido feito. A retomada do que já foi

produzido é original, e essa originalidade resulta do próprio movimento da história, que, por ser contraditório e não linear, envolve rupturas e continuidades entre um momento da história e os demais, entre uma obra e outra.

A figuração do indígena acontece no romance como uma retomada original do indianismo, mas em uma literatura que já tem consciência do subdesenvolvimento do país e que já não pode amenizar o fato de que o indígena teve sua etnia desfigurada devido à colonização. O romance *Maíra* focaliza o encontro entre índios e neocolonizadores, no âmbito do capitalismo, nos meados dos anos 70. Esse é um dos aspectos em que o romance se diferencia da literatura romântica, inserida na época da “consciência amena”. O índio em *Maíra* não é o indígena exaltado e heroico de José de Alencar ou o índio transfigurado com humor sarcástico em *Macunaíma*. O que é original em *Maíra* é a mistura de planos que nos insere na vida tribal dos mairuns, na força dos seus mitos e nos confronta com o resultado do contato do índio com o branco, sem amenidades.

Darcy Ribeiro figurou esse encontro de culturas em um dos personagens, Isaías, ex-Avá, um índio catequizado que em sua aldeia vive uma existência incompleta: “Mas gente, eu sou? Não, não sou ninguém” ou “eu sou dois. Dois estão em mim.” (RIBEIRO, 2007, p. 107). Diante desse personagem Isaías-Avá, o indígena civilizado que não pode ser mais nem índio nem branco, é impossível não lembrar Diogo-Caramuru, o colonizador português identificado aos indígenas. A relação entre os dois personagens explicita bem a condição histórica e estética da retomada original do romance *Maíra*. Tal relação pode ser compreendida como forma de transfiguração da realidade que a literatura faz para alcançar a dimensão histórica da vida imediata. No caso de Isaías-Avá, de *Maíra*, cujo negativo é Diogo-Caramuru, a realidade revelada é a de uma ponta da história que se une à outra, formando um todo complexo que, em *Maíra*, por meio de “uma maestria narrativa sem modismos nem preconceitos estilísticos, de maneira a atingir aquela modernidade que não é a das vanguardas, e sim a da expressão que encontra uma espécie de plenitude”, alcança uma concepção profunda da história do país e da formação do povo brasileiro, que já se anunciava no *Caramuru*:

Se Diogo-Caramuru é ambíguo, é porque o fomos, e talvez ainda o sejamos, sob o impacto de civilizações díspares, à busca de uma síntese frequentemente difícil, mas que se torna possível pela redução

de muitas diferenças ao padrão básico da cultura portuguesa, leito por onde fluímos e engrossamos, e que Diogo exprime, ao exprimir a adaptação do branco à América. (CANDIDO, 2010, p. 190.)

Também Isaías-Avá, ao pensar sobre a impossibilidade de voltar a ser índio ou tornar-se homem civilizado, remete a uma condição mais ampla, que é a do ser humano inserido no sistema capitalista, também impossibilitado de se realizar como ser humano, pois uma das sequelas do capitalismo é a desumanização, o esvaziamento do homem. Em um momento da narrativa, quando está em Brasília, voltando para sua tribo, Isaías, contemplando a sociedade, espantado, diz sobre suas percepções:

Que espécie de país estarão fazendo?

Olhando para dentro dos apartamentos, o que se vê é aquela mesma classe média: funcionários, burocratas, só preocupados com o salário, a aposentadoria (...) (RIBEIRO, 2007, p.131)

Dos questionamentos do personagem fica uma pergunta aparentemente sem resposta a respeito do seu povo mairum, após terem sofrido esse processo colonizador:

(...) Minha aldeia não é parte de coisa nenhuma. É um povo em si, quer dizer, uma tribo com sua linguinha, sua religiãozinha, seus costumezinhos, destinados a desaparecer. (...) Mas eu pergunto: sobreviver para que? E como, se todos estão morrendo? Eles (eu inclusive) são (somos) agora uns duzentos, contando os velhos e as crianças. Isto quer dizer que, se crescerem (crescermos) muito, dentro de um século serão (seremos) menos de duas mil almas perdidas dentro de um país-nação de milhões e milhões. E que é isto? Vale a pena? (RIBEIRO, 2007, p. 42)

Na pergunta de Isaías, no trecho selecionado, encontramos uma possível resposta ao questionamento de João Valério, em *Caetés*, quando se indaga: “Por que procurei os brutos de 1556 para personagens da novela que nunca pude acabar?” (RAMOS, 1975, p.216.) Responderíamos que a escolha se deu como forma de sobrevivência desses povos que, segundo Isaías, “estão todos morrendo”. A literatura, portanto, embora não possa fazer dos indígenas sujeitos de sua história, atua

inserindo-os no todo da história. Por outro lado, a relação entre os questionamentos de João Valério, um caeté de olhos azuis, e os de Isaías-Avá, que não é parte de coisa nenhuma, surgem diante de uma história que, como o romance de João Valério, não foi possível acabar: “que espécie de país de país estarão fazendo?”.

Trata-se de uma história ainda incompleta que diz respeito ao índio, ao branco, ao povo brasileiro e ao homem em geral. O conjunto dessas narrativas, o sistema literário, forma um todo histórico que por sua própria inteireza é uma narrativa maior. É também a narrativa de nossa própria formação contraditória como povo e de nossa literatura. Ao recriar o índio em Isaías-Avá, Darcy Ribeiro supera a tradição, transfigurando-o, não mais como símbolo nacional, mas como um “não ser”, um ser desconfigurado, símbolo do fracasso do processo colonizador.

A transfiguração de Darcy Ribeiro difere da tradição anterior, mas é constituída do acúmulo dessa tradição. Há em *Maíra* traços da tradição romântica, permitindo uma continuidade entre as obras literárias de períodos tão diferentes do sistema literário brasileiro, ao mesmo tempo em que essa retomada é utilizada para superar e criticar essa tradição, como ocorre em *Caetés*. A obra de Graciliano Ramos, como já explicitado, alcança um nível de consciência sobre si mesma, sobre o país e suas contradições históricas, em *Maíra* não é diferente.

Maíra corresponde ao que o crítico Antonio Candido diz sobre o “super-regionalismo”, ou seja, quando há a superação do regionalismo:

(...) Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de super-regionalista. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas. (CANDIDO, 2006c, p.195, grifo meu.)

Por estar consciente de que o Brasil é um país subdesenvolvido sem esconder as causas e consequências desse subdesenvolvimento, e, sobretudo, por ser composta em um momento em que a literatura brasileira alcança um nível de elaboração estética consistente e universalizante, é que *Maíra* insere-se na época definida por Antonio Candido como “consciência dilacerada do atraso”. A consciência é dilacerada porque,

embora a literatura brasileira tenha alcançado um “refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 2006c, p.195.), o país ainda sofre de um atraso sistêmico, do qual a retomada do tema do indígena em *Maíra* é uma prova.

A “explosão” do naturalismo de que fala Candido é a superação dos limites anteriores da literatura, que pode, então, encontrar uma forma estética transfiguradora à altura das complexidades concretas da realidade. Em seu comentário sobre *Maíra*, no texto “A nova narrativa”, citado no início deste tópico, Candido (2006a) refere-se mais uma vez a essa “explosão nuclear”, comparando a passagem do regionalismo ao super-regionalismo operada por Guimarães Rosa, que eleva o pitoresco à universalidade, à transfiguração do indianismo romântico na recriação da utilização ficcional do índio em *Maíra*. Assim, a transfiguração do indígena atingirá uma eficácia estética e política mais efetiva, mas com base naquilo que “foi um dia o nativismo” (CANDIDO, 2006c, p. 196.)

Se no que diz respeito ao sistema literário brasileiro, aquilo que um dia foi o indianismo foi recriado “em chave transfiguradora” em *Maíra*, a partir de um processo histórico e estético composto por rupturas e continuidades, é importante considerar ainda que o romance de Darcy Ribeiro também resulta de um processo de transfiguração do seu autor, de antropólogo a romancista; o que será o ponto de partida do segundo capítulo desta dissertação.

CAPÍTULO 2

MAÍRA: CIÊNCIA, ARTE E NECESSIDADE DA TRANSFIGURAÇÃO

Maíra é o primeiro romance escrito por Darcy Ribeiro. Antes de se tornar um romancista, Darcy Ribeiro já era um consagrado antropólogo que havia escrito muitos e importantes livros de Antropologia. Diante disso, surgem para o leitor duas perguntas: o que levou o antropólogo a escrever um romance e em que medida sua condição de antropólogo que se torna romancista é significativa para a composição e o entendimento do seu primeiro romance? Neste capítulo, tentaremos refletir sobre *Maíra* a partir dessas questões que, em nossa percepção, estão intimamente vinculadas com a estrutura do romance.

Para tanto, é preciso compreender qual a importância da literatura na produção intelectual de Darcy Ribeiro, considerando-se que, depois de *Maíra*, vieram ainda mais três romances, um livro de memórias, um livro infanto-juvenil e um conjunto de poemas. Essa sequência de produções literárias sugere que Darcy Ribeiro tinha um projeto literário, não escrevia literatura como algo esporádico, paralelo à sua produção científica, mas via na escrita literária uma forma de expressão que superava a possibilidade de comunicação com o leitor alcançada pelas suas outras produções como antropólogo.

Como a resposta às questões propostas neste capítulo deve ser encontrada na obra literária, é importante compreender a relação entre ciência e arte que está presente e atua na própria composição de *Maíra*. Como forma transfiguradora da realidade, transformada em romance, personagem e narrador, a literatura reflete a realidade de maneira peculiar, como reflexo estético e, portanto, se diferencia de outras formas de representação da realidade, como a do reflexo científico; por isso, procuraremos aqui associar a relação entre antropologia e literatura, a partir das considerações de György Lukács a respeito desses dois tipos de reflexo produzidos pelo homem.

Por fim, para nos aproximarmos mais da obra de Darcy Ribeiro que aqui estudamos, procurando sua razão de ser literária ou de que modo ela é literatura, nos valeremos das indicações de Antonio Candido (2204b) em seu ensaio “Mundos cruzados”, talvez um dos mais importantes escritos sobre *Maíra*.

2.1 Depois de *Maíra*: breve panorama do lugar da literatura na produção intelectual de Darcy Ribeiro

Antes de procurar explorar as razões pelas quais o antropólogo Darcy Ribeiro resolveu escrever *Maíra*, é importante ressaltar que, como já se sabe, esse não foi o único romance produzido por Ribeiro. Depois de *Maíra*, outras produções literárias se seguiram, sem que o autor abandonasse suas pesquisas e produções antropológicas, sua atividade no âmbito da Educação e, ainda, sua ativa vida política. A continuidade da escrita literária na vida intelectual de Darcy Ribeiro mostra que *Maíra* não foi uma incursão passageira do antropólogo no terreno da literatura. É possível perceber, acompanhando de forma panorâmica² o conjunto de produções de caráter literário de Darcy Ribeiro, o esboço de um projeto literário contínuo, desenvolvido conjuntamente com suas muitas atividades como intelectual e homem público. Portanto, com *Maíra*, em 1976, Darcy Ribeiro abria em sua vida produtiva um espaço importante e duradouro para a literatura, que seguiu sendo percorrido até o ano de sua morte, em fevereiro de 1997, quando foram publicadas, já postumamente, as suas *Confissões*, escritas em 1996:

Escrevi estas *Confissões* urgido por duas lanças. Meu medo-pânico de morrer antes de dizer a que vim. Meu medo ainda maior de que sobreviessem as dores terminais e as drogas heroicas trazendo com elas as bobearias do barato. (...) Este livro meu, ao contrário dos outros todos, cheios de datas e precisões, é um mero relato espontâneo. Recapitulo aqui, como me vem à cabeça, o que me sucedeu pela vida afora, desde o começo, sob o olhar de Fininha [mãe de Darcy Ribeiro], até agora, sozinho neste mundo. (...) Quero muito que estas minhas *Confissões* comovam, para isso as escrevi, dia a dia, recordando meus dias. Sem nada tirar por vexame ou mesquinhez nem nada acrescentar por tolo orgulho. (...) Termina esta minha vida

² A menção às demais obras literárias de Darcy Ribeiro será panorâmica porque é baseada predominantemente nos comentários de Darcy Ribeiro sobre elas em seu livro *Confissões* e, não, na análise detalhada de cada um desses romances, que, por sua vez, não constituem o objeto deste trabalho. A análise aprofundada de cada um deles, relacionando-os uns aos outros, constituiria um trabalho interessante, mas seria outro trabalho e de muito fôlego. As referências serão feitas no sentido de compreender como *Maíra* (1976) não foi um episódio literário isolado na produção de Darcy Ribeiro, pois inaugurou um percurso literário que se mostrou constante na produção do autor até o fim de sua vida em 1997. Não será feita, no entanto, uma análise da evolução estética desse percurso de 21 anos de produção literária, apenas serão pontuados os elementos que sugerem o interesse do autor em realizar seu projeto literário.

exausto de viver, mas querendo mais vida, mais amor, mais saber, mais travessuras. (RIBEIRO, 2002, p. 11-12.)

Nesse seu último livro, Darcy Ribeiro além de falar do que lhe “sucedeu pela vida afora”, fala também de seus romances: de *Maíra* e dos outros romances que se seguiram a ele. Sobre seu segundo romance, *O mulo*, de 1981, o autor diz:

Ao contrário do chamado romance social, que exalta os humildes, mas heroicos, lutadores populares, em *O mulo* eu retrato o nosso povo roceiro, sobretudo os mais sofridos deles, que são os negros, tal como os vi, sempre mais resignados que revoltados. Além da espoliação de sua força de trabalho e de toda sorte de opressões a que são submetidos, nossos caipiras sofrem um roubo maior, que é o de sua consciência. O patronato rural se mete em suas mentes para fazê-los ver a si mesmos como a coisa mais reles que há. (...) Tanto me esmerei na figuração desses contrastes que um pequeno bandido político em luta eleitoral contra mim fez publicar alguns daqueles meus textos de denúncia como se expressassem minha postura frente aos negros. *O mulo* foi para mim mais uma ocasião dessas em que não perco de testemunhar o quanto somos um país enfermo de desigualdades. (RIBEIRO, 2002, p. 513.)

De acordo com essa observação do autor sobre seu segundo romance, percebe-se que Darcy Ribeiro pensava sua produção vinculada ao conjunto da literatura, uma vez que faz referência à tradição do romance social no Brasil, que, em 1981, já não apresentava mais a mesma face do romance social de 1930. A perspectiva de Darcy Ribeiro nesse romance sobre o sertanejo, como se vê no seu comentário, não é heroica nem pitoresca; o autor esmera-se na figuração dos contrastes, procura retratar o que viu – o roceiro negro e pobre, dominado, mais resignado que rebelde – e encontra, na ficção, uma forma de “testemunhar o quanto somos um país enfermo de desigualdades”. Essas desigualdades, na obra literária de Darcy Ribeiro não estão restritas ao tema do indígena, ficcionalizado em *Maíra* e trabalhado etnologicamente nas suas pesquisas antropológicas, mas abrangem também outros componentes do povo brasileiro, como o sertanejo.

Mas, em *O mulo*, o mundo do sertão goiano, é apresentado ao leitor pelo personagem Philogônio Castro Maya, um velho coronel que nasceu pobre e, com violência, tornou-se dono de muitas terras em Goiás. O personagem, velho, sozinho e sem descendentes, chamado de mulo, pois, como o animal que seu apelido evoca, não se reproduz, escreve uma carta para um suposto padre que herdará suas terras. Nessa carta, um longo monólogo sobre sua vida, desde a pobreza até o controle e posse de suas terras, que ficarão, após a sua morte iminente, para a igreja, como forma de comprar o perdão por seus desmandos. A narrativa de memórias e confissões é densa e faz lembrar o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, “com direito a especulações metafísicas de teor universal em meio a confissões sobre crimes, relacionamentos afetivos e as lições de vida do protagonista” (CHAUVIN, 2007.).

No ano seguinte à publicação de *O mulo*, Darcy Ribeiro publicou *Utopia Selvagem: saudades da inocência perdida, uma fábula* (1982), seu terceiro romance, que, segundo o próprio autor, é uma fábula brincalhona, um retrato do Brasil e da América Latina como “um mundo do futuro regido pelas multinacionais” (RIBEIRO, 2002), feito a partir da paródia de textos clássicos e da caricatura de posturas ideológicas. Nesse livro, Darcy Ribeiro volta a falar de uma tribo indígena, que, sob as alucinações causadas pela ayahuasca, trava uma luta escatológica contra os militares. A atmosfera do final do livro, segundo o próprio autor, é feita na medida para um filme de Glauber Rocha. Essa temática e sua relação com o cinema novo sugerem que o romancista Darcy Ribeiro procura dialogar com seu tempo, busca experimentar novas possibilidades estéticas, mas, como em *Maíra*, sem desfazer os vínculos com a tradição, pois, como afirma Ribeiro nas *Confissões*, os “índios de papel” de *Utopia selvagem* são parentes do Macunaíma modernista de 1928 e têm uma dimensão mais simbólica que os índios de *Maíra*:

Em *Maíra* mostro o índio real, de carne e osso e nervos e mente, enredado na sua cultura, como nós na nossa, mas capaz de todos os pensamentos e sentimentos. Na *Utopia* trato é com índios de papel, tal como Macunaíma. Índios emblemáticos, que servem para discutir temas e teses muito civilizadas, tal como a cristandade e a conversão, o machismo e o feminismo, a vida e a morte, o saber e a erudição, a pátria e o militarismo, o socialismo e a liberdade. (RIBEIRO, 2002, p. 514-515.)

Em 1988, o romancista publica seu quarto romance – *Migo* –, que narra a história de um escritor mineiro: Ageu de Sá Rigueira. O tema do romance se diferencia dos anteriores, pois é centrado no personagem escritor Ageu Rigueira, isto é, na figura do intelectual: “*Migo* é uma espécie de retrato psicológico do intelectual na sua forma de romancista provinciano e um mergulho na mineiridade” (RIBEIRO, 2002, p. 515.). Já no título, *Migo*, que é uma redução do pronome comigo, fica expressa a relação do personagem com o autor, confirmada por Darcy Ribeiro em *Confissões*: “*Migo* é minha autobiografia inventada, uma vida que eu até poderia ter vivido se tivesse (...) ficado em Minas” (RIBEIRO, 2002, p. 515.).

Mas *Migo*, como uma parte do pronome comigo, sugere também, para além da autobiografia inventada do autor, a presença de muitos outros escritores e poetas que estão em sua companhia, que são citados em vários momentos no romance e dos quais aparecem versos e trechos literários entremeados à narrativa dessa obra de Darcy Ribeiro. Embora em *Maíra* exista também muito de autorreferência ao autor e à literatura, em *Migo* a produção literária é um tema central. A aproximação entre a narrativa confessional e a centralidade temática da literatura em *Migo* é um índice do caráter significativo e essencial da literatura para o autor:

Migo é uma espécie de retrato psicológico do intelectual na sua forma de romancista provinciano e um mergulho na mineiridade. É, na verdade, um romance confessional, em que me mostro e me escondo, sem fanatismos autobiográficos. Mais revelador, porém, acho eu, do que sou e do que penso, do que seria possível na primeira pessoa. É um texto muito trabalhado, mais que os outros. Não, talvez, pela tarimba que alcancei como romancista, mas sim **por ter como fulcro a própria escritura.** (RIBEIRO, 2002, p. 515, **grifos meus.**)

A narrativa complexa e intrincada evidencia a atenção do romancista com a estrutura do romance e com o exercício da técnica narrativa e reforça o lugar de destaque reservado por Darcy Ribeiro à produção literária em seu percurso como intelectual.

Além de *Maíra*, *O mulo*, *Utopia selvagem*, *Migo* e *Confissões*, Darcy Ribeiro também escreveu um livro infanto-juvenil com ilustrações de Ziraldo (*Noção de coisas*,

1995) e um conjunto de poemas, publicado postumamente com o título *Eros e Tanatos* – A poesia de Darcy Ribeiro, em 1998. Há também o livro *Testemunho*, de 1990, que reúne vários registros do autor, produzidos em momentos diferentes, entre as décadas de 70 e 90 do século XX, que se referem a sua vida como antropólogo, político, educador e romancista. *Testemunho* é uma espécie de esboço de *Confissões*, pois vários dos trechos do primeiro aparecem no segundo, especialmente no último capítulo, antes do “Epílogo”, que se intitula “Romanceando”. Nesse capítulo, estão os comentários do autor sobre seus romances que aparecem também em *Confissões*, além de algumas declarações de Darcy Ribeiro sobre a importância da literatura em sua vida como intelectual:

A experiência de romancista é das mais fortes de minha vida. Criar personagens e fazê-los viver seus destinos, amando seus amores, sofrendo suas dores, é pelo menos comovente. (...) Estas qualidades supremas de reconstituição da vida, de comunicação sentida de ideias e emoções no romance, se **alcançam com uma verdade mais funda e real** que nos textos científicos. Se alcança, por igual, um reconhecimento que os ensaios, por exitosos que sejam, não nos dão. (...) Creio, por isto, que no romance se alcança com leitores ou leitoras um grau de comunicação bem próximo do que só se experimenta no amor. (RIBEIRO, 1998, p.235-235, **grifos meus.**)

Nesse testemunho do autor sobre a sua experiência de romancista, estão alguns elementos que podem nos ajudar a responder a questão aqui proposta – o que levou o antropólogo Darcy Ribeiro a escrever um romance? De acordo com suas palavras, o autor reconhece a literatura como força criativa e comunicativa, como experiência sensível de ideias e emoções, vividas “com uma verdade mais funda e real” que os textos científicos não dão. A partir disso, é possível inferir que o antropólogo se tornou um romancista para alcançar essa verdade mais funda e real; não para fazer antropologia ou uma literatura social, de defesa ou denúncia, mas para criar personagens, fazê-los viver destinos que comuniquem ao leitor a reconstituição da vida. Com essas palavras, Darcy Ribeiro parece deixar claro que seu interesse em produzir literatura é especificamente literário, no sentido em que para o autor parece estar clara a diferença entre a produção literária e a antropológica, embora, como se pode notar em sua obra,

sua vasta e profunda experiência na antropologia esteja sempre presente em sua literatura, mas não para transformar a literatura em um instrumento da antropologia. Nossa hipótese é a de que, em seus romances, os elementos antropológicos estão a serviço da literatura, e, não, o contrário. Também nos seus textos científicos é possível perceber na escrita alguns elementos literários que enriquecem os seus ensaios, mas que não apagam a natureza científica deles.

É importante, agora, perceber, para além do testemunho do autor, como a sua própria obra literária, especificamente *Maíra*, nosso objeto de estudo, responde a pergunta que aqui nos fazemos.

2.2 *Maíra*, por que literatura?

Maíra também tem uma história ligada à vida de seu autor e que revela alguns dos aspectos que levaram o antropólogo a estrear como romancista. A escrita do romance se deu em diferentes momentos. Darcy Ribeiro começou a escrever *Maíra* no Uruguai, para onde foi, em 1964, como exilado. Na “Introdução” (2007) ao romance, o autor afirma que, esgotado pela escrita de seu livro *O processo civilizatório*, um médico impôs-lhe um período de descanso e ele, hospedado na casa de uma italiana que lhe “dava bons vinhos aquecidos na lareira”, escreveu a primeira versão de *Maíra*, um esboço do que seria um dia o romance, para sair da estafa que a escrita do livro teórico lhe causara. Assim, uma das motivações iniciais para escrever *Maíra* foram as “razões terapêuticas”. A vida no exílio também foi um impulso na direção de *Maíra*: “escrevi para sair da surmenage em que caíra no meu exílio uruguaio, e que já não me dava paz nem para dormir ou para ficar acordado” (2007, p. 19.). Mas o autor também apresenta outra razão para a escrita de seu romance: “creio que ele preexistia dentro de mim, como uma possibilidade, pronto a ser vomitado” (2007, p.20). Essa terceira razão talvez seja a mais importante, pois expressa a necessidade imperiosa do autor de escrever literatura para além do cansaço mental e do exílio, e expressa também a necessidade de existir do próprio romance, isto é, da “verdade mais funda e real” que se impunha ao antropólogo, que, conforme ele mesmo afirma, foi construído pela literatura:

Desde muito cedo me apeguei à literatura. Até fiz dela uma de minhas janelas de comunicação com o mundo, com a vida. Fui, minha vida inteira, sou, um insaciável leitor de poesia e de romance. Acho até que

meu espírito está mais construído do que li nesses gêneros do que de minhas outras leituras. (RIBEIRO, 1998, p.229.)

A segunda versão de *Maíra* foi feita de memória, já que Darcy Ribeiro, de volta ao Brasil em setembro de 1968, havia perdido as anotações feitas no Uruguai. Essa versão foi escrita na prisão, em 1969, pois, embora tenha sido anulado o processo que lhe havia imposto um tribunal militar, Darcy Ribeiro foi preso a 13 de dezembro de 1968, em razão do Ato Institucional nº 5 do regime militar do Brasil:

creio que o fiz [o romance] para ter com quem conviver, já que me condenavam ao isolamento interno, proibido de falar com qualquer centena de soldados e sargentos que rondavam por ali. (...) comecei a reescrever *Maíra* desde o ponto zero, porque não tinha qualquer anotação da tentativa anterior. (2007, p.20.)

No quartel do exército, Darcy Ribeiro fixou a estrutura geral do livro, mas não o terminou, pois o romance foi abandonado novamente pelo seu autor assim que ele obteve a liberdade. Ressalte-se que a escrita do romance parece ser uma forma de romper o isolamento, uma forma de resistência ao silêncio imposto, uma força de vida frente à condenação, ao encarceramento.

A terceira e definitiva versão foi escrita novamente no exílio, dessa vez em Lima, durante o ano de 1975. Segundo o autor, o exílio foi mais uma vez uma oportunidade para desenvolver o romance, pois, nesse período,

tive longos tempos vazios a preencher. Um dia me voltou a ideia de reescrever *Maíra*. Outra vez não tendo anotação nenhuma dos exercícios anteriores, tive que recomeçar. Foi uma beleza. (...) recordando episódios, conversas, observações, milhares delas que eu não podia supor jamais que estivessem depositadas em minha memória. (2007, p. 21 - 22.)

Além dos longos tempos vazios a preencher, a ideia de reescrever *Maíra* voltou por mais duas razões, segundo afirma seu autor: “para sair da tensão em que me afundei depois da operação de câncer” (RIBEIRO, 1998, p.230.) e porque esse confronto real e concreto com a possibilidade de sua morte “desatou as peias e me deu a coragem de

expressar-me carnalmente como se requer de um romancista” (RIBEIRO, 1998, p.230, grifos meus.). O romancista Darcy Ribeiro nasce, então, entre o confronto com a possibilidade imediata da morte e a urgência da vida, porque assim adquire a coragem para fazer o que é exigido a um romancista: expressar-se carnalmente, isto é, dar carne e vida aos personagens criados, como ele mesmo também diz:

O esquema de *Maíra*, em suas linhas gerais, já o definia como um romance da dor e do gozo de ser índio. Retomando ali, minhas memórias, consegui **encarnar, dar vida**, ao drama de Avá, uma espécie de índio-santo sofredor, na sua luta para mudar de couro, deixando de ser sacerdote cristão para voltar à sua indianidade original. (RIBEIRO, 2007, p.22, **grifos meus.**)

A compreensão de que há uma especificidade literária que é exigida ao romancista é algo importante para entender as razões para *Maíra* existir finalmente, em 1976, ano em que o autor volta definitivamente ao Brasil. Como Darcy Ribeiro afirma,

As contaminações do texto me levaram a fazer de *Maíra* não só uma 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. Os cientistas despedaçam, desarticulam a realidade para apresentá-la em tópicos, como se houvesse uma mitologia, uma arte, uma religião separadas de outros componentes da cultura. (RIBEIRO, 2007, p.22.)

Expressar-se carnalmente, encarnar e dar vida a um personagem é o que é exigido de um romancista, é o que faz de alguém um romancista, o que estabelece a linguagem no mundo da literatura. A linguagem literária como reconstituição da vida precisa criar um mundo que rearticule a realidade, unindo o que na vida cotidiana parece estar separado. Dar carne e vida aos personagens é recriar o mundo em uma forma condensada, inteira, não fragmentada, de modo que o leitor possa encontrar, representado num único romance, aquilo que se apresenta desarticulado no dia a dia. Como fica claro nas palavras de Darcy Ribeiro, citadas acima, é isso que torna a literatura uma das “janelas de comunicação com o mundo, com a vida”, diferente da ciência, que, centrada na objetividade, desarticula a realidade e deve decompô-la e

apresentá-la em tópicos. O antropólogo Darcy Ribeiro reconhece essa diferença e busca na literatura, como romancista, levar o leitor a apreender mais “do que lendo dezenas de livros etnográficos”.

György Lukács, ao examinar o fenômeno artístico, afirma que a literatura é um reflexo estético da vida, e difere-se do reflexo científico. O filósofo húngaro diz que o primeiro é antropomorfizador, centrado na subjetividade e na autoconsciência, enquanto o segundo é desantropomorfizador, centrado na objetividade e na consciência:

E chegamos assim na decisiva oposição que existe, na objetividade do reflexo, entre a proposição científica destacada de qualquer momento subjetivo da sua gênese e a individualidade da obra de arte sempre determinada pela subjetividade e inconcebível sem ela. A ciência descobre nas suas leis a realidade objetiva independente da consciência. A arte opera diretamente sobre o sujeito humano, o reflexo dos homens sociais em suas relações recíprocas, no seu intercâmbio social com a natureza, é um elemento de mediação, ainda que indispensável; é simplesmente um meio para provocar esse crescimento no sujeito. Por isto, a oposição pode ser nitidamente caracterizada da seguinte forma: o reflexo científico transforma em algo para nós, com a máxima aproximação possível, o que é em si na realidade, na sua objetividade, na sua essência, nas suas leis; a sua eficácia sobre a subjetividade humana, portanto, consiste sobretudo na ampliação intensiva e extensiva, no alargamento e no aprofundamento da consciência, do saber consciente sobre a natureza, a sociedade e os homens. **O reflexo estético cria, por um lado, reproduções da realidade nas quais o ser em si da objetividade é transformado em um ser para nós do mundo representado na individualidade da obra de arte;** por outro lado, na eficácia exercida por tais obras, desperta e se eleva a autoconsciência humana. (LUKÁCS, 1970, p.274-275, **grifos meus.**)

O reflexo estético é capaz de transcender o mundo fragmentado da realidade, pois o seu conteúdo é uma realidade refletida, mostrada em sua essência, na tentativa de recuperar a totalidade, mas, segundo Lukács, há um caráter subjetivo que seleciona a realidade refletida:

El principio subjetivo presente en la selección se basa en los intereses vitales elementales de los hombres (...) muchas veces son resultados de la reflexión, la recolección de experiencias, la fijación de reflejos condicionados, etcétera. (...) la selección practicada en base a ese principio no capta siempre la esencia real objetiva de los objetos. (LUKÁCS, 1972, p.14.)

A arte, para Lukács, surge da percepção da realidade, privilegiando a subjetividade do autor, parte de um sujeito que reflète a realidade, o mundo objetivo, por meio do reflexo estético, ao passo que as ciências percebem a realidade por meio de um reflexo científico.

As palavras de Darcy Ribeiro acerca de seu romance parecem apontar para essa diferença entre o modo de refletir a vida da ciência (o reflexo científico) e o modo de refletir a vida da literatura (o reflexo artístico). Aprender sobre a vida dos indígenas mairuns é algo que o leitor pode alcançar tanto lendo livros etnográficos quanto lendo um romance como *Maíra*. Mas, quando o autor do romance diz que fez de *Maíra* “não só uma reconstituição literária da etnologia indígena” e “que qualquer que qualquer leitor aprende mais (...) do que lendo dezenas de livros etnográficos”, as expressões destacadas indicam o reconhecimento das diferenças entre literatura e ciência, o desejo de Darcy Ribeiro, autor de tantos livros etnográficos, de produzir um texto literário, isto é, um texto que não seja só uma reconstituição literária da etnologia indígena e pelo qual o leitor aprenda mais sobre o modo de ser dos indígenas do que nos livros científicos. Essa diferença se expressa naquilo que se exige do romance: dar carne e vida aos personagens, criar um mundo, é a transformação “do ser em si da objetividade (...) em um ser para nós do mundo representado na individualidade da obra de arte”; é transfiguração.

O romancista e o romance nascem da necessidade de transfigurar esteticamente a realidade brasileira, especialmente no que diz respeito ao contato, historicamente constitutivo dessa mesma realidade, entre índios e brancos. Essa nos parece ser talvez a mais forte razão para que Darcy Ribeiro tenha se tornado um romancista e para que *Maíra* tenha se concretizado como romance.

O romancista nasce de uma necessidade do próprio intelectual Darcy Ribeiro, que, tendo vivido tanto tempo com os indígenas, tendo estudado detidamente seu modo de ser, entrado em contato profundo com as pesadas contradições da relação entre

indígenas e brancos, sentia a necessidade de fazer existir esse mundo contraditório na forma do romance que preexistia dentro dele. *Maíra* transforma o percurso intelectual do próprio autor, que segue sendo antropólogo, educador, político e a partir de *Maíra*, também, romancista. Tudo o que foi estudado e pesquisado pelo antropólogo Darcy Ribeiro retorna em *Maíra* de modo transfigurado, encarnado no destino dos personagens por ele criados.

O romance, por sua vez, nasce de uma matéria que a realidade impõe como problema ou dilema concreto e histórico com o qual a sociedade precisa lidar, pois, mesmo quando ignorado, esse problema volta e se apresenta à vida social dos homens, pois é orgânico, constitutivo do país. A sua transfiguração estética em romance é, portanto, algo que vem da própria realidade vivida, uma necessidade social e histórica. A transfiguração romanesca de um conteúdo histórico exige que o romancista dê carne e vida aos personagens, exige que o romancista crie um mundo, isto é, como destacado na citação anterior de Lukács, o reflexo estético cria “reproduções da realidade nas quais o ser em si da objetividade é transformado em um ser para nós do mundo representado na individualidade da obra de arte”.

Fica evidente a necessidade do especificamente literário para que seja representado, “com uma verdade mais funda e real”, o dado específico da realidade, de onde, afinal, parte o romance, assim como foi também da observação e do estudo da realidade que partiu toda a produção etnográfica do autor. Essa característica do autor, isto é, o fato de ele ser também um antropólogo, não deve ser ignorada. Em primeiro lugar porque “a amplitude e profundidade do seu conhecimento etnológico são sem equivalentes nos que abordaram em literatura a vida o índio” (CANDIDO, 2004b, p. 140.). Mas, sobretudo, porque toda essa experiência antropológica também é matéria a ser transfigurada esteticamente pelo autor.

A narrativa de *Maíra* contém, então, dados documentais dos índios, mas esses dados estão transfigurados por elementos artísticos. As situações narradas têm uma dimensão histórica que está fora do texto, isto é, o que se reflete na obra é o mundo objetivo, a essência, mas não uma cópia dela, pois, mesmo na vida cotidiana, segundo Lukács, as atitudes humanas diante da realidade mostram que a percepção humana da vida não se resume a uma fotografia da vida:

Es posible que en la retina puedan observarse imágenes fotográficas de la realidad, pero ya en la más simple y primitiva vida cotidiana,

cuando el hombre entero reacciona a las partes de la realidad entera con que se enfrenta en cada momento, las imágenes percibidas de la realidad no son en absoluto fotocopias. (LUKÁCS, 1972, p.20.)

Assim, apesar de chamar a atenção para o fato de que a natureza de sua atividade científica difere essencialmente da natureza de sua produção romanesca, o autor, na composição do romance, utiliza todo o acúmulo adquirido em sua vida de antropólogo em favor da produção literária. E nisso talvez esteja um dos elementos mais fortes da originalidade e força artística de *Maíra*.

Para o leitor de *Maíra*, fica claro que o livro que ele tem em mãos não é apenas uma reconstituição literária da etnologia indígena, entretanto, pela leitura, também é possível ao leitor não indígena adentrar e conhecer o mundo dos mairuns: seus mitos, costumes, sua forma de viver e sentir. Por isso, entendemos que é importante considerar a formação do antropólogo na prática do romancista. Ao fazer o romance, ao se tornar um romancista, Darcy Ribeiro não apaga o antropólogo que é, mas transforma seu profundo conhecimento antropológico também em matéria literária, em carne e vida do romance. De forma alguma ele fala, no romance, como antropólogo ou articula no texto uma linguagem científica, ainda assim, toda a sua produção e vivência no campo da antropologia está presente no romance, mas estetizada, aparece ficcionalizada, como parte orgânica do mundo do romance, que emerge das ações dos personagens, de suas emoções, de suas ideias e pensamentos, de seus destinos.

Nesse sentido, o reflexo científico e o reflexo estético, embora se autodefinam por suas diferenças, encontram um ponto comum e não estão em oposição mecanicista, já que estão ligados na medida em que refletem uma mesma realidade, mas, ao representá-la, cada um ao seu modo, fixam-se como estruturas diferentes entre si:

Após ter estabelecido assim a oposição entre as duas espécies de reflexo, devemos recordar ainda uma vez, contudo, que ambos refletem a mesma realidade objetiva, que ambos – ainda que de um modo diverso – são momentos do mesmo processo de desenvolvimento histórico-social da humanidade. Por isso, também aqui não devemos contrapor rigidamente, como se se excluíssem reciprocamente, a consciência e a autoconsciência (...), ao contrário, eles devem ser considerados como polos da recepção subjetiva do

mundo, **entre os quais existem e agem infinitas passagens e ações recíprocas dialéticas.** (LUKÁCS, 1970, p. 275, **grifos meus.**)

O conhecimento antropológico de Darcy Ribeiro, presente em *Maíra* como “reconstituição literária da etnologia indígena”, permite ao leitor ampliar sua consciência acerca da realidade dos mairuns, e por isso é parte integrante do romance, como dado concreto da realidade objetiva, mas esse conhecimento, ao ser transfigurado esteticamente pelo romancista para compor o mundo do romance e torná-lo uma forma de representação que vai além do documental, colabora também para o “saber mais”, que não se restringe só ao conhecimento do mundo dos mairuns, mas também atua no processo de autoconhecimento do leitor.

Para compreender esse processo de fundamental importância para a composição e para a crítica do romance, é preciso considerar a ligação que ocorre em *Maíra* entre os elementos científicos – a consciência dos dados externos ao romance, documentais – e os elementos artísticos: a autoconsciência (dilacerada) que deles resulta, seus aspectos internos, estruturais e propriamente estéticos. Essa ligação envolve “infinitas passagens e ações recíprocas dialéticas”.

As passagens e as ações recíprocas têm, portanto, uma grande importância. Todavia, ou precisamente por isto, a polarização de consciência (ciência) e autoconsciência (arte) é um fato real, que caracteriza com exatidão a diferença entre as duas espécies de reflexo. (...) De fato, tanto a ciência quanto a arte podiam conquistar sua forma adequada tão somente lutando pela sua pureza, pelo seu modo específico de refletir a realidade. (LUKÁCS, 1970, p. 276.)

Embora Lukács, ao falar dessas ações recíprocas entre ciência e arte, se refira à gênese comum (mesma realidade objetiva) e à diferenciação paulatina entre ambas (estruturas diversas) no decorrer da história de sua composição como dois tipos de reflexo da realidade, ou, como diria Darcy Ribeiro, como “janelas de comunicação com o mundo, com a vida”, é possível pensar que, no romance *Maíra*, por suas peculiaridades e pela condição de seu autor (um antropólogo romancista), tais ações recíprocas e transições dialéticas entre ciência e arte, consciência e autoconsciência, se mostram de forma especialmente aguda e concentrada na obra. *Maíra* se apresenta ao leitor como uma reunião entre o profundo conhecimento etnológico do antropólogo

Darcy Ribeiro e a esmerada técnica narrativa do romancista que pode compor, a partir desses dois modos de refletir a vida, um conjunto único, o romance *Maíra*:

o livro de um antropólogo que assume plenamente a condição de escritor, ao fundir o conhecimento da vida primitiva com a experiência da civilização, combinando os ângulos de visão dos dois mundos, sem qualquer exotismo pitoresco. (CANDIDO, 2004b, p.140.)

Em seu ensaio sobre *Maíra*, intitulado “Mundos cruzados”, Antonio Candido (2004b) aborda e desenvolve uma questão parecida com a que o romance de Darcy Ribeiro nos impôs como ponto de partida para a análise de *Maíra* neste capítulo – em que medida a condição de antropólogo que se torna romancista é significativa para a composição e o entendimento do seu primeiro romance? Candido conta que:

No tempo em que lia certos antropólogos que, como Darcy Ribeiro, escrevem bem, (...) especulava sobre o que aconteceria se eles criassem ficções a partir dos seus relatos e análises, **para extrair da realidade aquilo que só a imaginação perfaz.** (...) Pensava na admirável matéria ficcional que poderia sair, na pena de Malinowski, das aventuras dos argonautas trobriandeses. (CANDIDO, 2004b, p. 139, **grifos meus.**)

Dessa curiosa especulação, pode-se perceber algo muito importante. A necessidade da passagem do reflexo científico para o artístico está ligada à especificidade essencial do reflexo estético: “extrair da realidade aquilo que só a imaginação perfaz”. Considerando-se que perfazer significa “acabar de fazer; completar; acabar; concluir; cumprir” (COSTA e MELO, 1994, p.1375.), entende-se que o crítico compreende que cabe à imaginação, isto é, à ficção literária, ao reflexo artístico, transfigurar artisticamente a realidade e, assim, completar o sentido do que se apresenta na realidade objetiva, representá-la como ela é na sua dimensão mais profunda, contraditória, histórica e viva. Segundo Candido, é isso o que Darcy Ribeiro faz em seu primeiro romance:

senti, lendo *Maíra*, que Darcy Ribeiro tinha correspondido às minhas vagas esperanças de outro tempo, **passando do trabalho de campo e das sínteses interpretativas para a transfiguração ficcional do índio brasileiro**. Mas de um modo muito próprio. (CANDIDO, 2004b, p. 139, **grifos meus**.)

Em *Maíra*, se verifica, portanto, uma passagem, uma transfiguração ficcional plenamente desenvolvida. As ações recíprocas, as inter-relações do saber antropológico com “a técnica narrativa, escolhida e praticada com firme discernimento”, estão em movimento no romance e compõem a sua própria estrutura de mundo ficcional, dando a ele, como diz Candido, “poder de convicção” (2004b, p. 141.). Esse poder está relacionado ao que o próprio Darcy Ribeiro, como citado anteriormente, chamou de “contaminações do texto [que] me levaram a fazer de *Maíra* não só uma reconstituição literária da etnologia indígena”.

Tais contaminações entre ciência e arte se refletem fecundamente por todo o texto, sempre guiadas pelo trabalho artístico do romancista, elas produzem um mundo vivo, dialeticamente íntegro, no sentido em que se cruzam para também acentuar a diferença entre si:

Disto deriva que as mais numerosas inter-relações, sobreposições, etc., constatáveis na objetivação concreta das duas espécies de reflexo, as mais numerosas transições e ações recíprocas reencontráveis na gênese e eficácia de seus produtos, não podem esconder a fundamental oposição dos polos. Aquelas derivam da comum realidade refletida, esta da diversidade – paulatinamente aperfeiçoada – das suas formas estruturais. Mas se se pretende, no reflexo estético, ir além das mais banais generalidades (...), deve-se colocar o acento – levando-se certamente na devida conta esta base comum – sobre a diversidade, sobre a oposição. (LUKÁCS, 1970, p. 276.)

Em *Maíra*, de um modo próprio, como afirma Candido, Darcy Ribeiro vai “além das mais banais generalidades” e extrai da realidade brasileira “uma visão em profundidade”. As contaminações e inter-relações contraditórias que engendram o romance têm como alvo exatamente essa visão em profundidade e o modo próprio de alcançá-la é “produzido por um homem que conhece a fundo a sociedade do índio e a

sociedade do branco, que sabe qual é o resultado catastrófico do seu encontro, mas que supera a tentação de mostrá-lo como espetáculo” (CANDIDO, 2004b, p. 141.).

As contaminações entre ciência e arte se desdobram no romance e alcançam várias de suas esferas, enredando umas nas outras e aprofundando a contradição entre elas. De modo próprio, como afirma Candido, Darcy Ribeiro “não se concentrou no mundo tribal e preferiu com plena consciência da situação presente, estabelecer o relacionamento deste com o mundo dito civilizado, que o cerca e destrói” (CANDIDO, 2004b, p. 140.). Para cada uma das partes do livro, dividem-se capítulos que se alternam entre a voz do índio e a voz do branco, a cultura do índio e a cultura do branco. A inter-relação entre os mundos se adensa porque o romancista, como antropólogo,

põe em movimento tudo o que conhece por observação direta e por informação a respeito da vida indígena e dos efeitos de seu contato com o branco. Graças a isto, penetra fundo no universo do índio, esposando o seu modo de ver e sentir, falando a partir da sua maneira de falar, **numa contaminação fecunda entre observador e coisa observada.** (...) as normas da organização social do índio aparecem, não como informes que um civilizado passa exteriormente ao leitor, mas como **verdades que anulam o afastamento entre ele e o primitivo, adquirindo uma espécie de validade essencial.** (CANDIDO, 2004b, p.140, **grifos meus.**)

A “contaminação fecunda entre observador e coisa observada” é um elemento transfigurador artístico, que, se é inadequado ao saber científico, é extremamente vigoroso para a composição do romance. Essa contaminação transfigura tanto o observador e quanto a coisa observada, alcança o autor, os personagens, o leitor e a história do indígena e do branco. A literatura brasileira que trata do tema do indígena não é mais o que era antes, após essa “explosão nuclear” do antigo indianismo. Também o leitor não pode ser exatamente o mesmo depois da leitura. A transfiguração estética permite a uma e a outro ultrapassar o documental, porque os informes deixam de ser exteriores e se internalizam, tomam vida no movimento do romance.

Essa contaminação esteticamente trabalhada promove uma intimidade entre o leitor e o mundo narrado e, ainda, perfaz aquilo que na realidade está por fazer: anula o afastamento entre o observador e o observado, transfigura e eleva essa inter-relação ao

nível de uma validade essencial. A essência contraditória e profunda do encontro catastrófico entre índios e brancos no Brasil é experimentada, e não observada a distância, pelo leitor de *Maíra*, que, em contato íntimo e vital com o dilaceramento da consciência acerca da verdade que essa obra formula sobre a realidade, tem a possibilidade de perceber de forma diferente, de sentir de maneira nova o que já preexistia, mas que só se concretiza com validade essencial na transfiguração ficcional que se realiza em *Maíra*.

A transfiguração do que antes era apenas informativo em verdade essencial envolve o leitor de tal modo que ele mesmo se coloca no quadro revelado pelo romance. O leitor pode sentir que não se trata apenas de tomar consciência de um mundo distante, exótico, mítico, dos mairuns; se trata também do seu mundo, sua realidade, sua história, se trata dele mesmo, como anunciava João Valério, em *Caetés*: “E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis (...). Mas, no íntimo, um caeté”. Assim se torna possível, além da consciência, também a autoconsciência do leitor.

A possibilidade de autoconsciência está associada a outro elemento da narrativa que torna ainda mais densa essa contaminação fecunda que está na estrutura profunda do romance: o processo de autoconsciência do personagem Isaías-Avá. Como discerne Antonio Candido, Darcy Ribeiro

figurou o encontro de culturas na própria personalidade de um índio, iniciado nos saberes do branco, mas preso de tal maneira às origens, que voltou à sua aldeia, na sua selva, para viver uma existência incompleta, diminuída, puxada para os dois lados. O seu Isaías Mairum não suporta o encontro sem solução dos dois mundos. (CANDIDO, 2004b, p.140.)

Em um único destino individual, o do personagem Isaías-Avá, se condensam duas grandes forças históricas contraditórias e inseparáveis, o “encontro sem solução dos dois mundos”, a concepção de mundo indígena e os saberes do branco. O personagem vai, ao longo do romance, confrontando-se com esses dois mundos em sua existência individual, “incompleta, diminuída, puxada para os dois lados”. Nesse destino individual do personagem está concentrada toda a história da formação nacional que envolve, também, o leitor, ainda que ele seja, como João Valério, “Um caeté de

olhos azuis”. Nesse sentido, *Maíra* repõe e responde a pergunta que o narrador de *Caetés* fazia: “Por que procurei os brutos de 1556 para personagens da novela que nunca pude acabar?” (RAMOS, 1975, p.216.). A transfiguração artística que Darcy Ribeiro realiza em *Maíra* perfaz os caminhos abertos pelos árcades, românticos e modernistas, e alcança uma formulação estética que expressa uma consciência dilacerada, como a de Isaías-Ava; dilacerada porque é também autoconsciência do papel da literatura e do leitor diante da realidade.

No romance, o narrador, que é onisciente, explicita que o personagem principal, Isaías/Avá, é dividido entre o que ele realmente é, sua essência, e o que ele aparenta ser, o narrador deixa ver o que não é evidente, iluminando o conteúdo que não se deixa ver:

O Avá veio na forma do embuçado, do encoberto que não se deixa ver. Sua forma visível só esconde, só encobre a sua essência verdadeira. É preciso não o julgar. Não pensar um momento sequer que ele seja tão-somente o que se vê. Atrás dele está o escondido, o recôndito, cumprindo a sina que lhe impuseram os pajés-sacacas da Missão. Nele, através dele, se cumpre algum desígnio. Divino ou demoníaco? Qual? (RIBEIRO, 2007, p.252.)

Pode-se inferir dessa passagem que a literatura esteja falando da sua própria função, que é a de evidenciar o que está oculto, escondido a olho nu. Nessa perspectiva, encontramos no romance momentos em que esse jogo de essência e aparência é confirmado pelo personagem:

Veja bem que eu li bastante sobre etnologia, psicologia, teologia. Mas as coisas todas que aprendi formam uma espécie de roupa no meu espírito. É uma camada superficial, solta, frouxa. No fundo, como um caroço, está meu sentimento do mundo de mairum. Esta é a minha raiz mais funda. É a semente. É aquilo que, fazendo de mim um homem, me faz, ao mesmo tempo, membro de minha tribo, gente Mairum. Esse sentimento é a minha essência, meu ser. (RIBEIRO, 2007, p.183.)

Nesse trecho, observamos a voz de Avá que olha para dentro de si procurando o que lhe é inerente, sua essência de mairum. Foi levado da tribo quando criança pela

Ordem Missionária para ser catequizado em Roma e, quando adulto, retorna à tribo para seguir com a tradição de seu povo, segundo a qual, ele seria o tuxaua, o chefe.

Sua luta é para resgatar sua origem é a luta pelo resgate, que vai se mostrando impossível, de uma essência que foi corrompida no momento em que foi retirado da sua tribo pelos “pajés-sacacas mais poderosos dos caraíbas” que lhe impuseram uma cultura que não lhe pertencia além de, arbitrariamente, traçarem um destino que nunca seria o seu, obrigando-o a tornar-se padre, mas a narrativa, aos poucos, vai revelando as aflições do personagem que não quer ser branco e constata que também não pode mais ser índio:

Meu Deus-Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor
Morto na cruz, por vontade do Pai, para nos salvar
(...)
Minha Nossa Senhora: útero de Deus.
Meu Deus-Pai, mairum: Maíra-Monan
Meu Deus-Filho: Maíra-Coraci, Sol luminoso.
(...)
Deus-Pai, Deus-Filho, Arcanjo Decaído
Maria Santíssima, Açucena do Senhor
Maíra-Manon, Maíra-Coraci, Micura
Mosaingar: parida dos gêmeos de Deus
Meu Deus de tantas caras, eu que tanto creio

Como descreio, peço a cada um e a todos; rezo
E peço humildemente;
Que eu não chegue lá, se não for de Tua vontade
Que eu só chegue lá, se esta é a Tua vontade
Mas, se chegar, que eu possa ser um entre todos
(RIBEIRO, 2007, p.109.)

A reza de Isaías chama a atenção para o conflito de culturas que ele mantém em si, conflitando crenças e mostrando que ele não pode ser um, apenas, uma vez que já estão internalizadas duas identidades, que, ao mesmo tempo em que se contaminam e se misturam, também se opõem uma a outra.

A catequização do personagem, que seria uma forma de “salvação” da alma indígena, não o salvou. O contato com o Deus cristão resultou em morte e, não, em salvação. Morte no sentido figurado, significando a perda de algo maior que a vida, perda da própria existência, da cultura e de tudo que o caracterizava.

Isaías sofreu um processo de despersonalização, o que muito ocorria nas escolas das missões jesuíticas que “serviam de instrumento de deculturação” (RIBEIRO, 2010, p. 94.). No capítulo “Retorno”, Isaías planeja sua volta à tribo e é a partir desse momento que percebemos com mais clareza esse processo de deculturação. Essa percepção histórica e antropológica é trabalhada artisticamente e, assim, a arte consegue transcender o mundo fragmentado da realidade, recuperando a totalidade, ou seja, os elementos literários da obra contribuem para a percepção desses dilemas históricos, figurados no destino individual de Isaías-Avá, que é, ao mesmo tempo, Isaías, ex-Avá.

Isaías logo vê que este retornar à essência mairum é impossível diante da sua incapacidade física, do seu aniquilamento devido às doenças e a outros fatores que o impossibilitam de retornar. Sabe que não pode mais ser mairum, começa a tomar consciência do desencontro entre o desejo de ser o que poderia ter sido e aquele em que se tornou:

Como saí menino, mas fornido de ossos e coberto de carnes firmes, eles buscarão em mim a estatura que houvera tido se não fossem tantas pestes e asmas desses ásperos invernos romanos. Se não estivesse aí a minha memória para dizer-me que eu sou eu; se não estivesse aí tanta lembrança me vinculando ao que fui, eu mesmo não me reconheceria no homem esquelético, vergado, que volta para casa. Excetuando a memória que nos ata aos dois, que temos nós de comum? Meus idos poderiam ser de outro. Eu realizo a mais provável das minhas possibilidades. Nada tenho com o menino de então, ou quase nada. Com o homem que eu seria menos ainda. Sou apenas o desejo ardente de vir a ser um pouco do que poderia ter sido, se não fossem tantos desencontros. (RIBEIRO, 2007, p.108.)

Essa imagem dúplice que Isaías tem de si é constantemente evocada na narrativa. Sua lembrança é a única forma de manter seu passado vivo. Do mesmo modo, em *Máira*, a arte é memória do que foi, do que poderia ter sido e do que se tornou.

Darcy Ribeiro ao escrever o romance pode encarnar uma história real já esquecida e, assim, revivê-la.

O regresso do Avá é muito esperado na tribo mairum, pois o velho Aroe, pajé da aldeia, profetizara essa volta que, ao mesmo tempo em que é desejada, também é coberta de incertezas:

-Veja Anacã, que bom! Aí vem de volta o nosso Avá, meu filho, seu sobrinho: o Uruantãremu que há de ser tuxaua. Foi levado daqui pelo pajé-sacaca, há tantos anos, você se lembra? Pois é! Ele vem vindo de volta. Você acredita? Que estranho! Talvez seja bom. Talvez seja ruim. Quem sabe? (...) mas é bom saber que o Avá já se libertou da moela que o triturava. Está livre, mas está só. Sozinho. (RIBEIRO, 2007, p. 55.)

Apenas o narrador do romance se questiona a respeito do que Aroe diz sobre sua visão:

Ele viu bem, mas não viu o Avá como Tuxaua. Suspeita que viu o Avá como Anti-Maíra, o senhor do Sol-Negro, o senhor do mundo subterrâneo. Que significa tudo isso? Que significa tanta confusão? Mas ninguém quer acreditar. Ninguém quer se preocupar. Todos querem gozar a alegria da volta do Avá que regressa, afinal. (RIBEIRO, 2007, p. 230.)

Já em convívio com seu povo mairum, Isaías então confirma suas suspeitas de que não sabe e não tem condições para se adequar ali. Não tem a força física que seu clã exige para suceder o chefe da tribo, não consegue caçar com flechas, e, sim, com espingarda, e os hábitos da vida indígena não estão preservados. Não corresponde às expectativas dos mairuns, os quais, segundo ele, estão desejando uma espécie de milagre, “uma eclosão, que faça sair de dentro das suas poucas carnes, de dentro do seu corpo esquelético, um outro ser: um onção vigoroso, maduro, respeitável, sábio, o chefe que esperam.” (RIBEIRO, 2007, p.254.).

O narrador, testemunha, confirma a inadequação:

Na aldeia ele comenta com Alma as dificuldades que enfrenta. É visível que não corresponde à expectativa dos mairuns. Explica que tudo é mais grave, no seu caso, por ele ser do clã Jaguar, que dá os tuxauas. É o clã que exige e exhibe força e eficiência. (RIBEIRO, 2007, p.254.)

Começa uma espécie de inquérito. Todos querem saber dos relatos sobre o mundo alheio que Avá conheceu, indagam sobre questões que ele não consegue responder, pois são perguntas relacionadas ao modo como os índios veem ou imaginam ser o mundo dos brancos, de acordo com a percepção deles, como, por exemplo, perguntam “por que o Avá não procurou mais o tão sabido e falado país da felicidade, onde, todos sabem, as roças crescem sozinhas ou só com a força dos cânticos de alegria que o povo canta o dia inteiro” e questionam sobre “quais notícias traz o Avá sobre a gente imortal que não envelhece, nem morre, só muda de couro de vez em quando”:

Todos exigem que o Avá discorra, confirmando ou negando, a visão mairum do mundo lá de fora. É como se inquirissem ao homem que mandaram ver o outro mundo, o mundo dos estrangeiros, dos inimigos. (...) O prestígio de Avá sai muito abalado desta provação. (RIBEIRO, 2007, p.251)

Interessante notar, em uma passagem do capítulo “As Minhas águas”, que Isaías, mesmo ingenuamente, carrega consigo os modos de vida e de produção capitalistas, os quais ele tentará aplicar na sua tribo. Conversando com Alma, é revelado seu grande projeto, aproveitando a quantidade de terras férteis da região, para formar um roçado:

-Mas não quero saber de nenhuma roça mairum, com as plantas todas misturadas, crescendo como se fossem no mato. Sua roça será bem arrumada. Com tabuleiros só de milho, outros só de feijão ou de amendoim para crescer em ordem e para facilitar as grandes colheitas. A produção, vendida, permitirá comprar muitas coisas que serão distribuídas entre os que mais colaborarem. O melhor do plano é a ideia inovadora de utilizar o élan desportivo e cerimonial dos mairuns, convertendo-o em força produtiva. (...) Os mairuns, explica, aplicam todo o vigor físico e intelectual – que poderiam colocar no esforço para progredir – na superelaboração de sua etiqueta social, cerimonial

e esportiva. Trata-se, agora, diz ele, de induzi-los a deslocar essas forças motivadoras para o setor econômico, a fim de promover o desenvolvimento. (RIBEIRO, 2007, p. 255.)

O interesse pela monocultura e pelo desenvolvimento econômico corrobora sua inadequação àquela cultura indígena, pois os mairuns – e os índios em geral – tradicionalmente não comercializam o que produzem e não há divisão de bens em suas comunidades, portanto, não há divisão de classes sociais. O desejo de Isaías, nesse sentido, é o de inserir os mairuns na lógica dos saberes do branco, do progresso contraditório do capitalismo, que envolve disputa e mérito individual: “a produção, vendida, permitirá comprar muitas coisas que serão distribuídas entre os que mais colaborarem”. Estaria aí o “Anti-Maíra”.

Esse homem que regressou contraria a esperança de todos. Aroe, em outro momento da narrativa, iluminado por Maíra-Coraci, o Sol, constata então que a volta é de Isaías, e, não, do Avá, como ele acreditava ser:

O Avá veio e não veio. Este que veio é e não é o verdadeiro Avá. O que eu esperava, e que vi vindo dia a dia por terras e águas, não chegou. Aquele, sim, era o Avá mesmo, inteiro. Este é o que restou de meu filho Avá, depois que os pajés-sacacas mais poderosos dos caraíbas roubaram sua alma. Ele anda por aí, meio dormindo, perdido para si, perdido para nós. Atrás dos seus olhos está a névoa, a cegueira dos que já não têm alma para morrer. (...) Está fora dos mundos nossos. Nós não o vemos, ainda, no que ele é. Ele já não nos vê. Está perdido, dormente, encantado, embruxado. Quem o há de acordar? (RIBEIRO, 2007, p.258.)

Este Avá era minha esperança. Era ele que ia nos salvar da perdição que vem aí. Era ele que voltaria, trazendo para nós todos os grandes segredos dos caraíbas. Ele viria levantar a nação mairum. Mas veio vazio. Nada nos trouxe, nem a ele mesmo nos trouxe. É como se tivessem tirado a pele dele. É como se o tivessem virado ao revés, pondo o de dentro para fora e o de fora para dentro. Mas foi pior o que lhe fizeram. Tiraram o seu espírito. (RIBEIRO, 2007, p.259.)

Mais uma vez percebe-se que a literatura fala também de si mesma, enquanto parte do processo civilizatório, colonizador e do progresso contraditório do capitalismo, que produz a divisão entre essência e aparência, que desarticula e fragmenta os elementos da realidade e, sobretudo, os homens. Os personagens, com a volta de Isaías-Avá, também vão tomando consciência, a seu modo, dessa desarticulação profunda do homem com o mundo e consigo mesmo, da sua desumanização.

No capítulo “Maíra-Avá” vai-se revelando ainda mais o desajuste do índio Avá, ou Isaías. O próprio deus Maíra, que quer encarnar em algum dos mairum para sentir novamente o seu mundo, expressa o reconhecimento de uma mudança profunda. Nota-se o seu desencanto logo no início, antes mesmo de encarnar:

Daqui de cima, (...) olho e vejo. Vejo tudo. Lá de baixo todos me olham e me veem com a luz que lhes dou, devolvida. (...) Olho e vejo, lá, este mundinho meu. Vejo água de mar e de rio. Vejo, também, lá no fundo, eles, o meu povinho mairum. Hoje quero entrar em alguém para sentir o mundo outra vez, com o corpo e espírito de gente vivente. Quero ver com os olhos que lhes dei. (...) Antigamente me dava mais gosto. Ainda me diverte, mas é pouco e cada vez menos. Alguma coisa falta a essas criaturas de meu Pai que tanto fiz para melhorar. Alguma coisa lhes falta, que será? Aí está esse Avá que muito quis ser Isaías. Nele mergulho. (RIBEIRO, 2007, p. 301.)

Maíra mergulha no mundo novamente através desse Avá que muito quis ser Isaías, e que, misturado ao deus mairum, fala sobre suas impressões naquele mundo que deveria ser seu:

Aqui estou nesta minha aldeia mairum, tão suspirada. Mas como é diferente, como ela é diferente, meu Deus. Como tudo é diferente do que eu esperava. É verdade que eu também não sou o mesmo. Não olho nada com os olhos de antigamente. Mas como tudo mudou! Eu mudei também, bem sei. O ruim é que não mudamos juntos, nem mudamos amadurecendo. Não sou quem devia, nem para mim, nem para ninguém, e pago todo o dia o preço de não ser. (RIBEIRO, 2007, p.301.)

E fala também do mundo mairum, já enfraquecido:

Este meu povo Mairum, esta aldeia, tudo está deteriorado. As casas não são mais como as de antes. O povo também era mais bonito, mais forte. Ninguém tinha dentes podres como agora. Todos estão definhando. Eles não, nós, todos nós, eu também: reconheço. (RIBEIRO, 2007, p.302)

É um momento importante, porque expressa o reconhecimento, a autoconsciência do personagem e de seu mundo como impossibilidades que, apesar disso, ainda subsistem, com dentes podres, definhando. Ainda nesse capítulo, o leitor também reconhece, pelo ângulo de Isaías, que os mairuns passam os dias à toa, pois já não têm com quem guerrear (“fazer a guerra a quem? Aos brancos, aos cristãos todos que são nossos inimigos, devia ser. Mas como enfrentá-los?”), toma consciência da deterioração da vida indígena, do desrespeito e zombarias a que foram sujeitas as histórias e mitos da criação mairum. Se por um lado temos que considerar que se trata da visão de um mairum convertido, que olha para a cultura indígena com o olhar de um civilizado, por outro, a degradação é sentida por todos os que habitam o mundo de *Maíra*.

A imagem a que este trecho remete dá à narrativa a fiel condição do índio Avá, que é “o não ser”, mostrando-se a ele todos os dias. Este “não ser”, esta inconclusão do personagem, é o seu fim: “O mal de Isaías é ser ambíguo. Ser e não ser. Não é índio, nem cristão. Não é homem, nem deixa de ser, coitado. Ser dois é não ser nenhum, ninguém. Mas está acima de suas forças.” (RIBEIRO, 2007, p.346.)

Assim, essa transfiguração negativa do personagem reflete a condição dos índios que foram massacrados pela colonização e tiveram sua cultura aniquilada pelo peso da pregação missionária e o peso da expansão cada vez mais veloz da sociedade capitalista. É o preço que pagaram, e ainda pagam, em nome do “progresso” pregado pela civilização. A obra de arte capta essa realidade, em dimensão de totalidade, que não está disponível no mundo capitalista e fetichizado, por isso, vai além do reflexo científico, porque envolve os personagens e o leitor em um processo de reconhecimento do mundo e, ao mesmo tempo, de si mesmos, e isso é mais que um conjunto de informações sobre o modo de vida mairum.

A partir dos processos de consciência dos personagens acerca do seu mundo e de suas próprias contradições, o leitor vai experimentando esse romance “da dor e do gozo de ser índio” e, de certa forma, também vai se confrontando com sua própria “luta para mudar de couro”. Diante disso, o leitor percebe que Darcy Ribeiro escreveu um romance não só para instruí-lo a respeito da vida dos mairuns, nem somente para denunciar a destruição dos povos indígenas, tampouco apenas para manter viva na ficção uma cultura ameaçada de total extinção na realidade, mas, sobretudo, para dar forma a uma verdade essencial, a uma matéria social concreta e histórica à qual, na sociedade fragmentada do capitalismo, só é possível chegar, para “além das mais banais generalidades” e com “uma visão em profundidade”, pela transfiguração artística.

O antropólogo Darcy Ribeiro, portanto, escreveu *Maíra*, para além de suas necessidades pessoais, por uma necessidade vital, social, histórica, concreta, advinda da realidade dos homens que impõe a confrontação de encontros sem solução entre mundos cruzados. *Maíra* responde, então, à necessidade humana de transfigurar esteticamente a vida e o mundo vivido e para isso articula, de maneira artisticamente trabalhada, as diferentes esferas desse mundo, para, assim, alcançar a visão de totalidade que nos é constantemente negada na vida fragmentada e desumanizadora no capitalismo.

CAPÍTULO 3

OS MUNDOS TRANSFIGURADOS DE *MAÍRA*

Neste último capítulo, tendo como base o que já foi trabalhado nos dois capítulos anteriores, e por fio condutor – a questão da transfiguração –, analisaremos os mundos cruzados de *Maíra*. Partiremos do pressuposto de que *Maíra* pertence à época definida por Antonio Candido como “consciência dilacerada do atraso”, por tratar-se de um momento em que a literatura brasileira alcança um nível de elaboração estética consistente e universalizante, consciente do subdesenvolvimento do Brasil.

Diante disso, discutiremos o romance em relação ao conceito de super-regionalismo, considerando que *Maíra*, em chave transfiguradora, supera o indianismo, sem que os elementos indianistas deixem de estar presentes na narrativa, que, afinal, é como diz o seu subtítulo, *um romance dos índios e da Amazônia*.

Procuraremos por que razão tais elementos indianistas ainda estão presentes no romance e de que forma eles são transfigurados e se universalizam, alcançando um nível estético que coloca o romance em uma posição que difere tanto do indianismo quanto de algumas das tendências mais fortes da literatura de 1970.

Para tanto, analisaremos elementos do tema e da composição de *Maíra*. Buscaremos compreender como, pelos destinos cruzados dos personagens Isaiás e Alma, o autor, na dimensão da consciência dilacerada do atraso, representa literariamente a realidade local de maneira que ela se mostra articulada ao mundo, se universaliza, alcançando as contradições da realidade comum ao índio e ao branco. Partindo da certeza de que o tema e a sua composição são inseparáveis, abordaremos, neste último capítulo, os elementos da estrutura de *Maíra* que consideramos mais significativos quanto à sua capacidade transfiguradora: a complexa estrutura narrativa do romance e a sua composição em planos diversos que formam um todo único capaz de representar com grande força a realidade em perspectiva profunda e verdadeira.

3.1 *Maíra* e a nova narrativa brasileira: super-regionalismo e consciência dilacerada do atraso

Nas páginas finais de seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido (2006c) discorre sobre o problema do desenvolvimento e permanência do

regionalismo em nossa literatura. Candido afirma que, na produção literária brasileira, as obras mais significativas foram as de temática urbana, e ressalta que, desde 1880, Machado de Assis já havia banido os aspectos pitorescos da cor local de seus romances esteticamente bastante bem trabalhados. Segundo o crítico, somente a partir de 1930, as antigas tendências regionalistas advindas do romantismo atingiram, no Brasil, “o nível das obras significativas” (CANDIDO, 2006c, p.194.), uma vez que foram transfiguradas pelo realismo social, tal como é possível verificar nas obras de Graciliano Ramos, por exemplo.

A superação do regionalismo pitoresco e do descritivismo da cor local, que estavam associados ao caráter empenhado da literatura romântica, indicou um amadurecimento significativo da produção literária nacional, especialmente nas décadas de 40 e 50 do século XX. Entretanto, a “dimensão regional” continuou “presente em muitas obras da maior importância, embora sem qualquer caráter de tendência impositiva ou de requisito duma equivocada consciência nacional” (CANDIDO, 2006c, p.194.).

Candido chamou esse momento de amadurecimento de nossa literatura de super-regionalismo. Nesse momento há uma superação do elemento local na busca de uma universalidade, “levando os traços antes pitorescos a adquirirem universalidade” (CANDIDO, 2006c, p.194.). Trata-se, nas palavras do crítico, de uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que antes constituía o nativismo, o nacionalismo literário, o regionalismo pitoresco e, podemos dizer também, o indianismo romântico. Para o crítico, a obra de Guimarães Rosa se inclui nessa perspectiva do super-regionalismo e está, do ponto de vista da transfiguração dos elementos literários anteriores, muito relacionada à produção de *Maíra*.

Antes de discutir esse processo transfigurador no romance *Maíra*, tanto em relação à sua temática quanto à sua linguagem, é preciso ainda compreender que, se ingredientes do regionalismo e do indianismo, embora transfigurados, continuam presentes nas narrativas do super-regionalismo, isso se deve ao fato de que as relações entre o nível estético da produção literária brasileira ainda estão, de certa forma, em descompasso com a realidade social brasileira.

Os românticos, com sua consciência literária amena, exaltavam as grandezas naturais da terra para compensar o atraso social e, baseados na ideia de que o país novo seguramente superaria o atraso no futuro, produziram uma literatura projetiva, que não

encontrava apoio na realidade e que estava também, de certa forma, em descompasso com a vida social brasileira. Por isso, entre outras razões – como a própria imaturidade das instituições sociais e culturais, além da necessidade de aliar a produção literária ao empenho pela formação nacional –, não alcançaram uma expressão literária inteiramente significativa.

Nas mais importantes obras do super-regionalismo, ao contrário, o descompasso entre literatura e sociedade vai em outra direção. A consciência catastrófica em relação ao atraso nacional, a partir da geração de 1930, já estava formulada e, as obras literárias posteriores já a haviam incorporado ou não poderiam simplesmente ignorá-la, sob pena de não se realizarem como literatura. Um dos elementos marcantes das obras super-regionalistas é o refinamento técnico das formas estéticas que, no entanto, deve lidar com uma matéria social ainda pouco desenvolvida, ou, como nos diz Candido, subdesenvolvida. Por isso, os ingredientes regionais e indianistas do passado estão presentes no super-regionalismo, “devido ao próprio fato do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 2006c, p.195.).

O descompasso, portanto, não é o da representação idealizada de uma realidade atrasada, mas é o de uma literatura que atinge níveis estéticos elevados em um país de níveis sociais subdesenvolvidos. No super-regionalismo, a literatura enfrenta essa contradição de ter se formado como sistema, em um país que não se formou como nação; como disse Darcy Ribeiro: “Nós, brasileiros, nesse quadro, somos um povo em ser, impedido de sê-lo. (...) Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino” (RIBEIRO, 2006, p. 453.). Essa percepção de Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* é expressa literariamente em *Maíra* e em outras obras do super-regionalismo e a ela corresponde uma consciência literária amadurecida, a consciência dilacerada do atraso.

A perspectiva do atraso, nessa terceira fase da literatura, não pode mais ser amena, embora a produção de obras literárias que veiculem a concepção amena ainda possa ocorrer, mas não sem prejuízo significativo para o caráter literário da obra. O resultado disso é que, muitas vezes, prevalece na obra literária do super-regionalismo uma visão negativa, que se diferencia da consciência catastrófica do atraso, relacionada com os anos 30, tanto pelo fato de que há um refinamento estético mais efetivo quanto pelo fato de que os temas locais se universalizam, isto é, eles alcançam uma significação que diz respeito ao local e também interessam ao universal. Nesse sentido, a obra literária assume uma validade estética essencial que pode ser reconhecida por todo

leitor, embora isso não signifique que ela não tenha o “específico brasileiro” (CANDIDO, 2010, p. 191.); ao contrário, é muitas vezes por meio da transfiguração desse mesmo específico que a obra pode vir a alcançar sua universalidade. Vale aqui retomar o que afirma Antonio Candido a respeito dos livros *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa:

(...) estes livros foram um acontecimento, não apenas pela sua grandeza singular, mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua **explosão transfiguradora**. Com isto Rosa alcançou o mais indiscutível **universal** através da exploração exaustiva quase implacável de um **particular que geralmente desaguava em simples pitoresco**. Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado; **válida para qualquer lugar**, deixando de lado a tentação do exotismo (quase irresistível no seu tempo). Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em **valor de todos**. O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e **ignorá-lo é um artifício**. Por isso **ele se impõe à consciência do artista**, como à do político e do revolucionário. Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente. (CANDIDO, 2006a, p.250-251, **grifos meus**.)

A negatividade ligada à consciência dilacerada do atraso também resulta do descompasso já mencionado entre o desenvolvimento da literatura e o subdesenvolvimento do país, pois, “O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. Por isso ele se impõe à consciência do artista”. Esse descompasso se reflete na obra literária a partir de uma autoconsciência da literatura em relação a si mesma e à realidade do país ou ao autoquestionamento do intelectual diante dessa contradição entre a alta qualidade estética da obra e a baixa qualidade da vida social. O dilaceramento da consciência artística está relacionado, portanto, à formulação esteticamente bem resolvida de problemas concretos e históricos sem solução efetiva.

Entretanto, esse aspecto negativo da literatura dos decênios de 40 e 50 em relação a si mesma e ao país, imposto pela matéria social estagnada por problemas sem solução imediata, não pode ser identificado com o que, mais tarde, nos decênios de 60 e 70, Antonio Candido chamou de “literatura do contra”:

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia. (CANDIDO, 2006a, p.256.)

Embora Guimarães Rosa e Clarice Lispector tenham desenvolvido uma “nova narrativa”, cujo toque novo estava em trabalhar temas anteriores a partir de uma linguagem literária transfiguradora que resultava na universalização do particular, suas inovações e subversões na forma literária implicavam ainda o “aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social” (CANDIDO, 2006c, p.195.).

Na ficção de 1960 e 1970, que bebeu em muito das tendências desestruturantes da obra de Clarice Lispector e da modernidade da escrita de Guimarães Rosa, as rupturas formais e temáticas refletiram “de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (CANDIDO, 2006a, p.253.). A literatura do contra apresentava como uma de suas variadas tendências o “ultrarrealismo” ou o “realismo feroz”, isto é, “uma prosa aderente a todos os níveis da realidade”, “que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição”, que “agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos”, avançando “no rumo duma espécie de notícia crua da vida” (CANDIDO, 2006a, p.255.).

A negação das formas tradicionais e a negatividade dos temas, que constituíam uma das tendências da literatura nesse período, estavam, por um lado, ligadas à experimentação das vanguardas, cujo pressuposto, como no caso do Tropicalismo

(1960), era “uma recusa trepidante e final dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura, como bom-gosto, equilíbrio, senso das proporções”, e, por outro, estabeleciam uma relação imediata com o caráter negativo do momento histórico – a ditadura militar, a censura, a violência urbana: “Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor” (CANDIDO, 2006a, p.256-257.).

Segundo Candido, esse abalo na consciência literária do escritor muitas vezes, nesse momento, se refletiu na estrutura das obras por meio da prevalência do foco narrativo em primeira pessoa, pelo qual a “brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 2006a, p. 257.) O escritor buscava, na ficção brasileira de 70, uma identificação imediata com a matéria popular, adotando o discurso direto que promovia uma identificação entre autor e personagem popular, ao contrário do que ocorria tradicionalmente em períodos anteriores de nossa literatura, em que o predomínio do discurso indireto livre mantinha a distância entre a condição de classe do escritor e a do personagem popular.

Candido associa essa questão do uso do discurso direto e do indireto a motivações sociais. O narrador em terceira pessoa do naturalismo, mesmo simpático às causas populares, não se aproximava do personagem popular a ponto de se confundir com ele, “Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o *outro*); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão” (CANDIDO, 2006a, p. 257.). Assim, o escritor preservar sua situação de classe distanciada das classes pobres e do estigma do trabalho escravo. Para Candido, disso resultava

o cunho exótico do regionalismo e de muitos romances de tema urbano. O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional. (CANDIDO, 2006a, p. 257.)

Mas, segundo o crítico, também o escritor de 1970, apesar de negar as distâncias sociais, corria o risco de cair numa nova espécie de exotismo, “em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco” (CANDIDO, 2006a, p. 258.).

Assim, apesar dos ganhos dessa nova narrativa, os riscos de uma linguagem renovada estilisticamente, mas que não ultrapassa efetivamente o pitoresco, devem ser considerados. Da mesma forma é necessário questionar se a negatividade do “ultrarrealismo” ou do “realismo feroz” supera de forma eficiente o “realismo tradicional”, pois “uma prosa aderente a todos os níveis da realidade” pode por em jogo algo que foi conquistado por escritores dos anos 1940-1950, como Clarice Lispector, e que é fundamental para o caráter literário do texto – a criação da narrativa como mundo imaginário:

Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista (...). Isto porque, assim como os próprios escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os "mundos imaginários". (CANDIDO, 2006a, p. 250.)

Diante dessa complexa reflexão proposta por Candido sobre a nova narrativa brasileira, que abrange os decênios de 40 a 70 do século XX, pode-se concluir que a transfiguração da realidade continua sendo um fator essencial à criação literária capaz de captar a verdade histórica do momento e a validade essencial dela para além daquele momento, isto é, sua universalidade. Sem a criação de “mundos imaginários”, a narrativa ultrarrealista, a ligação imediata com a vida social, pode ser tão parcialmente

real quanto a do realismo convencional, e a representação artística do outro de classe pode se reduzir ao puro exotismo do pitoresco regionalista.

Essa difícil situação da produção literária, que vigorava no momento da publicação de *Maíra* (1976), é resumida por Candido da seguinte forma:

(...) nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade. Talvez, por isso, caiba refletir, para argumentar, sobre os limites da inovação que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo. Aliás, a duração parece não importar à nova literatura, cuja natureza é frequentemente a de uma montagem provisória em era de leitura apressada, requerendo publicações ajustadas ao espaço curto de cada dia. Dentro desta luta contra a pressa e o esquecimento rápido, exageram-se os recursos, e eles acabam virando clichês aguados nas mãos da maioria, que apenas segue e transmite a moda. (CANDIDO, 2006a, p. 258 -259.)

Nessa discussão, Candido levanta a possibilidade de uma ligação entre tais problemas e o surgimento de narrativas criadoras por parte de autores não-ficcionistas, que “apresentam uma escrita antes tradicional, com ausência de recursos espetaculares, aceitação dos limites da palavra escrita, renúncia à mistura de recursos e artes, indiferença às provocações estilísticas e estruturais” (CANDIDO, 2006a, p. 259.). Entre essas narrativas criadoras, feitas por não-ficcionistas, Candido inclui *Maíra*, que, em chave transfiguradora, foi capaz de criar “mundos imaginários” que, confluindo no mundo do romance, representam as contradições do momento presente, sem abrir mão de uma perspectiva universal, válida para leitores de qualquer tempo e lugar.

3.2 A chave transfiguradora dos mundos imaginários de *Maíra*: tema e composição

Como já visto no primeiro capítulo desta dissertação, Candido afirma que Darcy Ribeiro “recria a utilização ficcional do índio em chave transfiguradora, que lembra o

que Guimarães Rosa fizera com o regionalismo: uma explosão nuclear” (CANDIDO, 2006a, p.259.). No caso de *Maíra*, essa explosão nuclear, acionada por uma chave transfiguradora, provoca seu efeito em duas esferas do romance, que, interligadas ente si, formam um todo inseparável: a abordagem do tema do indígena em relação à sua figuração anterior na literatura indianista, e a estrutura e composição do romance. Candido, ao falar da permanência de ingredientes regionais na literatura desse período do super-regionalismo, observa que eles interferem “na seleção dos temas e assuntos, bem como na própria elaboração da linguagem” (CANDIDO, 2006c, p.195.), mas, pelo refinamento técnico da composição literária, aparecem nas obras em uma dimensão que ultrapassa a temática do indianismo e alcança a universalidade.

A transfiguração do indígena em *Maíra*, portanto, tem uma dimensão mais ampla, comparável ao super-regionalismo. Ultrapassa em muito a perspectiva da consciência amena do atraso, é produzida num momento histórico e estético em que a literatura não está mais a serviço da construção nacional romântica, que, em certo sentido, já se mostrou inviável, embora alcançar os benefícios da sua consolidação como nação ainda seja algo indispensável à viabilidade do país.

Maíra, assim, trabalha o tema do indígena na dimensão da consciência dilacerada do atraso, que reconhece que o atraso não é passageiro ou circunstancial. Daí resulta certa negatividade do romance, pois, apesar de *Maíra* extrapolar o indianismo, a presença desse elemento no romance continua marcante, uma vez que a questão indígena permanece como um problema para a história do país.

Em *Maíra*, é o próprio índio – Isaías-Avá – quem figura o encontro de culturas, vivendo uma existência incompleta. O indígena, a partir dessa explosão transfiguradora de Darcy Ribeiro, está representado na perspectiva da negatividade, como símbolo do fracasso do país. No romance, Isaías tem consciência de que se encontra como estrangeiro em sua própria terra, ou seja, o lugar a que pertence se tornou inóspito.

No capítulo anterior, abordamos a complexidade do conflito interno de Isaías-Ava, agora é preciso perceber a importância da relação entre o mundo de Isaías-Avá e o de “seu contrapeso, que é também a sua contraprova” (CANDIDO, 2004b, p.140), a personagem Alma. A partir da relação entre esses dois mundos, percebe-se que a transfiguração realizada por Darcy Ribeiro ao tratar do tema do índio não se restringe a uma visão dilacerada da condição do indígena, pois o autor aproxima-se literariamente da realidade local, mas de uma forma que alude também ao mundo como um todo, uma vez que o dilaceramento diz respeito também à condição do branco e, enfim, do ser

humano em geral, inserido em um sistema capitalista alienante, que desumaniza o homem. Isso se concretiza no romance pelos destinos cruzados de Isaías e Alma, que, mesmo sendo uma mulher branca, também não se encaixada em seu lugar, o Rio de Janeiro, e busca entre os mairuns uma forma de ser gente, de ser parte de uma comunidade:

O que é mesmo que eu sou? Sei lá. Candidata a enfermeira da FUNAI, ex-vocação missionária, ex-amiga do ex-Isaías, isso é tudo que eu sou concretamente aqui. Mas nunca me senti mais gente entre gente, mais parte de uma comunidade que me tem, que me sabe e que me quer no que sou e pelo que sou. (...) comparado com o que sou agora, aqui, onde não sou ninguém, lá no Rio onde eu era muito mais, na verdade eu não era nada. Lá todos os que estão conscientes de si mesmos deveriam saber que são nada. (Ribeiro, 2007, p. 328.)

Alma sente-se vazia, na ânsia de encontrar sentido para sua vida, “Alma sai ao jardim, à praça, à cidade, que já não é dela.” (RIBEIRO, 2007, p. 63.): “Ninguém acredita em mim, nem eu mesma.” (RIBEIRO, 2007, p. 91.), e por isso chega até os mairuns.

O enlace entre os personagens Alma e Isaías forma um todo histórico que por sua própria inteireza é uma narrativa maior. É também a narrativa de nossa própria formação contraditória como povo e de nossa literatura. Ao recriar o índio em Isaías-Avá, Darcy Ribeiro supera a tradição, transfigurando-o, não mais como símbolo nacional, mas como um “não ser”, um ser desconfigurado, símbolo do fracasso do processo colonizador.

Assim, já no tratamento do tema, o romance ultrapassa a temática do indianismo e alcança o universal, pois o sentimento de existência incompleta, como dito anteriormente, diz respeito ao índio, ao branco, ao povo brasileiro e ao homem em geral e, segundo Lukács:

O particular como categoria estética abraça o mundo global, interno e externo. (...) O universal, por seu turno, é tanto a encarnação de uma das forças que determinam a vida dos homens, como ainda um veículo da vida dos homens, da formação da sua personalidade e do seu destino. Com esta representação simbólica do singular e do universal,

a obra de arte revela – em virtude da sua essência objetiva, independentemente das intenções subjetivas que determinaram o seu nascimento – uma qualidade interna, em si significativa da vida humana, terrena. (LUKÁCS, 1972, p.262.)

Isaías e Alma estão em busca de um autoconhecimento, crendo que, assim, poderão se sentir inteiros, sujeitos da sua própria história e, aos poucos, vão enxergando o que não se deixa ver. Ambos vivem um processo de desalienação que é sugerido nas palavras de Alma, “até que me reencontrei. Terão sido os choques? Terá sido o susto?” (RIBEIRO, 2007, p. 93.), ou no questionamento de Isaías: “**Quem sou?** Volto em busca de mim” (RIBEIRO, 2007, p.76). Esses questionamentos retratam o contraponto entre o vazio existencial do civilizado (Alma), que, desiludido com a civilização, busca inserir-se em um mundo diferente do seu, e a experiência do índio (Isaías-Avá), que, inserido na civilização, quer retornar à essência indígena.

O problema de Isaías-Avá é parte de seu destino individual no romance, mas condensa um movimento de toda a história da formação nacional. Além disso, remete a uma condição mais ampla, que é a do ser humano inserido no sistema capitalista, também impossibilitado de se realizar como humano, pois uma das sequelas do capitalismo é a desumanização, o esvaziamento do homem, seu despojo. Toda essa problemática está presente na contradição vivida por Isaias-Avá no romance – a impossibilidade de voltar a ser índio e de, ao mesmo tempo, tornar-se definitivamente um homem civilizado:

Meu dia virá, eu sei. Dele sairei transfigurado, andando entre os homens como quem leva em si a benção divina, esquecido de minha cara, liberto dessa louca ideia de minha essência espúria. Sou um filho de Deus. N’Ele sou homem, um homem qualquer. N’Ele sou gente e não apenas mairum ou, pior ainda, um mairum converso, civilizado, transpassado, evadido. Evadido, mas carregando dentro de mim, senão a marca, a essência. (RIBEIRO, 2007, p. 44.)

Volto agora, por cima, voando leve como pássaro. Volto homem, volto só. Volto despojado de mim, do meu ser que eu era comigo, no meu eu de menino mairum que um dia fui. Quem sou? Volto em busca de mim. Não do que fui e se perdeu, mas do que teria sido se eu

tivesse ficado por lá e que ainda serei, hei de ser, custe o que custar. Ele, o outro, o futuro de mim, eu o farei. Ele só nascerá quando eu me desvestir de mim, do falso eu que encarno agora para deixar livre o espaço onde ele ainda há de ser. (RIBEIRO, 2007, p. 76.)

No primeiro trecho, Isaías diz ser um mairum evadido, ou seja, fugido, despojado da sua própria condição de ser humano, o que se confirma no segundo trecho, em que ele se vê como um ser despojado de si mesmo, pois carrega o sentimento de vazio por ter trilhado um caminho alheio a sua vontade, a perversa imposição de uma cultura que deformou seu espírito.

Isaías constantemente se questiona sobre a sua existência e, ao fazê-lo, esse questionamento torna-se parte de um todo, remete a um questionamento maior, que é o da formação do país:

Trata-se de outra ordem de coisas. Trata-se de pecados não capitulados: o pecado de não aceitar a si mesmo, de não se consolar por não caber em algum nós, viável como o dos genoveses, dos alemães. É o pecado de invejar o não ser também indistinguível entre os demais. Ser igual, apesar de todas as diferenças possíveis, graças a uma identidade essencial, é a isto que eu aspiro. (RIBEIRO, 2007, p.43.)

No Brasil também não me tomarão por índio o tempo todo? Não. Lá é diferente. Muita gente tem cara de índio e anda lampeiro por todo lado, sem ninguém ligar. Muitos até proclamam que a avó foi pegada a laço. Sobretudo se são escuros. Mas comigo é diferente. Nenhuma avó minha foi pegada a laço. O selvagem sou eu mesmo. Minha avó sou eu. (RIBEIRO, 2007, p. 41.)

O “nós” ao qual Isaías não cabe pode estar ligado à ideia de coletividade, de nação. Ele sente-se apartado do próprio país, posto à parte da sua história, não possui uma identidade comum que o faça identificar-se ao seu lugar. Isaías testemunha o extermínio da sua origem, é um exilado em sua terra.

No segundo trecho, o personagem se questiona sobre sua avó, sua origem, que na verdade não existe, ele tem uma origem em si mesmo, diferente dos brasileiros

afrodescendentes que proclamam que “a avó foi pegada a laço”, que se identificam coletivamente, por terem uma história comum. Isaías continua:

Cada mairum é o povo Mairum inteiro. Ainda mais que um italiano é a Itália ou um brasileiro, o Brasil. Será assim porque estamos ameaçados de extermínio e é preciso que até no último de nós viva e pulse nosso povo? (RIBEIRO, 2007, p. 44.)

Essa questão abre espaço para uma reflexão a respeito de quem são os Mairuns e onde estarão inseridos. Se cada mairum faz parte de um todo Mairum, significa que se trata de um povo que, como Isaías, também tem uma origem em si mesmo, não está integrado à sociedade nacional.

Os Mairuns são um capítulo à parte da história do Brasil, esquecidos. Assim, embora *Maíra*, ao tomá-los como tema, expresse a difícil situação da existência desse povo, o romance é também uma espécie de resgate dessa cultura dos Mairuns que resistem, como Isaías tenta resistir:

Afinal, tudo está claro. Na verdade apenas representei e ainda represento aqui 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 eu sou Avá, o tuxauarã, e que só me devo a minha gente Jaguar da minha nação Mairum. (RIBEIRO, 2007, p. 45.)

Segundo Alfredo Bosi, em seu ensaio “Morte, onde está a tua vitória?” (BOSI, *In*: RIBEIRO, 2007.), nos diálogos de Alma e Isaías não há certezas nem um eixo que parta, para além da vontade, para um projeto. A aproximação dos personagens cria um par representativo de uma juventude intelectualizada e sem rumo (uma inteligência sem sabedoria), tal como se formou no Brasil oprimido dos anos da ditadura militar. (BOSI, *In*: RIBEIRO, 2007, p. 389.).

Vamos percebendo essa incerteza ao longo da narrativa, na consciência cada vez mais crítica que os personagens vão adquirindo, mas que, ao mesmo tempo, só constata a incompletude desses personagens, como o monólogo de Alma evidencia: “Por que não aprendo a viver, simplesmente? Não como a mãe de família, parideira, esposa ou o que

seja, mas como gente?” (RIBEIRO, 2007, p.171.) E indaga: “Tudo o que peço é tão simples! Por que não alcanço? Por que ninguém alcança?” (RIBEIRO, 2007, p. 171.).

Alma, nessa fala, parte de um questionamento individual para um questionamento que remete à coletividade: “Por que ninguém alcança?” Em outra passagem da narrativa, a personagem Alma adquire um nível mais elevado de consciência sobre si e sobre a humanidade:

Comparado com o que sou agora, aqui, onde não sou ninguém, lá no Rio onde eu era muito mais, na verdade eu não era nada. Lá todos os que estão conscientes de si mesmos deveriam saber que não são nada. Anulados no falso convívio estereotipado: “bom dia”, “passe bem”, “muito prazer”. Despossuídos de dons pessoais, a menos que seja cantora de fama, ou craque de futebol, o que pouca gente é. Despojados do saber que tanto cresceu e se dividiu que ninguém sabe senão bocadinhos, insignificâncias. Não há mais sabedoria. Desumanizados na frente da máquina de escrever ou de tear, batendo o que outro escreveu e tecendo o que outro desenhou. Não quero nada daquilo. (RIBEIRO, 2007, p. 328.)

Aqui, Alma revela o olhar cético que tem para a sociedade burguesa, que vive uma vida automatizada, desumanizada “na frente da máquina de escrever ou de tear”, que a personagem nega, sendo, ao mesmo tempo, parte da engrenagem desumanizadora.

O mesmo ocorre a Isaías, perplexo diante do mundo em que está inserido, ele pergunta: “que espécie de país estão fazendo?” (RIBEIRO, 2007, p.131.). O indígena, também, em muitos momentos, revela sua incompletude: “Não sou santo, mal sou homem. Preciso de ajuda, de compreensão, ainda que eu mesmo não me compreenda.” (RIBEIRO, 2007, p. 218).

Algumas vezes, o aprofundamento e a ampliação da consciência dos personagens em relação à trama da realidade negativa em que estão inseridos surgem por um recurso específico utilizado pelo autor em *Maíra*: os deuses aparecem na narrativa, em muitos momentos, incorporados nos personagens e, assim, podem ver o mundo com o olhar dos homens, porém, a partir disso, a complexidade da realidade que cerca os personagens torna-se mais evidente para eles mesmos e para o leitor. É o caso, por exemplo, de Isaías, tomado pelo deus Maíra:

Aqui estou na minha aldeia, devolvido a ela, mas não devolvido a mim mesmo. Começa a ser cada vez mais difícil sentir-me mairum dentro da minha pele. Passo a mão pelos cabelos que estão ficando ralos, como acontece com os brancos. Lavo os olhos do espírito com orações, como fazia antigamente, na esperança de que, limpos, vejam melhor. Mas não, estou cada vez menos a jeito dentro de mim. (...) (RIBEIRO, 2007, p.304)

O que percebemos nessa fala de Isaías é sua total desesperança de inserir-se novamente no mundo dos índios, o que lhe é impossível. Aroe confirma essa impossibilidade ao ser incorporado pelo Sol, o Maíra-Coraci: “Avá está desvestido de alma, nu. Ele anda aí com o corpo vazio, os olhos embaçados, a boca falando a palavra de outro. Ele não é ninguém.” (RIBEIRO, 2007, p.259.). Isaías deseja o impossível: retornar às suas origens e ser novamente o Avá.

A representação literária do indígena nessa chave transfiguradora do indianismo nos permite, dessa forma, ver os resultados do processo de aculturação completa a que os índios foram e ainda são submetidos na atualidade. Encontramos, nessa perspectiva, diversas passagens marcantes que figuram, em Isaías, esse processo de apagamento.

Assim, o romance de Darcy Ribeiro alcança um nível de consciência sobre si mesmo, sobre o país e suas contradições, por meio da retomada do tema do indígena, em chave transfiguradora, como já dissemos, não mais heroica e nacionalista, mas marcada pela negatividade, pela consciência dilacerada do atraso.

Como se vê, portanto, a transfiguração literária do índio e a explosão nuclear do indianismo tradicional ficam evidenciadas para o leitor graças ao tratamento do tema, não idealizado e negativo; ao seu aprofundamento, por ser articulado ao mundo do branco, especialmente pela relação entre esses dois mundos no interior do próprio indígena; à superação do nacionalismo pitoresco pela dimensão problematizada da formação nacional refletida no romance, principalmente, pela inter-relação entre os destinos de Isaías e Alma; e, sobretudo, graças à universalização humanizadora que o tema alcança quando nos permite sentir “como se estivéssemos dentro da corrente de consciência, não de um indivíduo, mas de uma coletividade díspar, em que se misturam brancos e índios na sua humanidade comum” (CANDIDO, 2004b, p. 143-144.).

Para compreender melhor esse processo que ocorre em *Maíra*, é preciso considerar que toda a transfiguração do tema está íntima e organicamente vinculada à

composição da estrutura e à elaboração da linguagem do romance. À complexidade do tema corresponde a elaboração de uma linguagem que, segundo Antonio Candido, faz do romance um “universo caudaloso” (CANDIDO, 2004b, p. 139.).

A composição do romance põe em movimento uma complexa série de imbricações, algumas delas já exploradas nesta dissertação, como a retomada do indianismo, mas de modo tão próprio e renovado que é capaz de superar seu ponto de partida; a contaminação entre ciência e arte, entre coisa observada e observador; a duplicidade interna de Isaías-Avá; os destinos cruzados de Isaías e Alma.

Mas há ainda outras interligações que engrossam o fluxo literário, cujos “desvios e afluentes se multiplicam” (CANDIDO, 2004b, p. 139.), dando à narrativa um ritmo “vagaroso”, que exige do leitor também um outro ritmo de leitura, que deve ser lenta, atenta e profunda: “o leitor precisa, portanto, ir devagar, acompanhando o ritmo lento e complexo segundo o qual o livro foi construído. ‘Coisa bonita se faz sem pressa, devagar’, diz o personagem Isaías Mairum” (CANDIDO, 2004b, p. 139.).

O ritmo da narrativa parece mimetizar o próprio tempo dos mairuns, que difere do ritmo acelerado e fugaz do capitalismo. A riqueza da linguagem de *Maíra* está neste entremear de destinos, mundos, vozes, palavras e linhas narrativas. A trama da narrativa é rica porque se opõe à lógica reificada da vida administrada; porque transfigura a realidade para refleti-la de forma mais profunda e verdadeira, estrutural; e porque expressa o avanço de nossa produção literária a partir do desenvolvimento de uma técnica narrativa que, “escolhida e praticada com firme discernimento”, “assegura a convicção do leitor” (CANDIDO, 2004b, p. 141 e 142.).

O ritmo orquestrado por Darcy Ribeiro na composição do romance articula diferentes compassos na linguagem. Como afirma Candido (2004b), *Maíra* é “desafogado” e “solene”, ou seja, fala sem constrangimentos e com naturalidade da vida do corpo (sexualidade, funções fisiológicas e alimentação do indígena e do civilizado), e, ao mesmo tempo, o faz com tal compenetração que o universo narrado se revela ao leitor de forma verdadeira, longe de todo o pitoresco, o exótico ou o grotesco. Assim, “a linguagem nada tem de convencional e mantém uma distância bem calculada entre a naturalidade da fala e os requisitos da escrita” (CANDIDO, 2004b, p. 139.).

Essa operação na linguagem cria, no mundo do romance, uma atmosfera de intimidade com o mundo indígena, o leitor reconhece as especificidades desse mundo como necessárias, nunca como acessórias ou puramente descritivas e pitorescas. O leitor pode entrar no universo dos Mairuns de maneira mais profunda e verdadeira, não como

quem verifica dados informativos, mas com uma intimidade que é mediada pelo narrador do romance, que

penetra no universo do índio, esposando o seu modo de ver e sentir, falando a partir da sua maneira de falar (...) É como se, instalado na intimidade do índio, o narrador perdesse (enquanto dura a narrativa) os seus valores próprios e adquirisse os dele. (CANDIDO, 2004b, p. 141.)

O modo como o narrador em terceira pessoa atua no romance é um elemento da composição que confere originalidade a *Maíra* e reforça a linguagem transfiguradora da narrativa. A atuação do narrador não é a mesma dos narradores românticos e naturalistas, que demarcavam pelo discurso indireto e pelas aspas a distância entre eles e o personagem popular, o que resultava na presença do pitoresco na narrativa. Tampouco é possível dizer que o narrador se comporte de acordo com a tendência das narrativas contemporâneas à *Maíra* (década de 1970), que, adotando a primeira pessoa, buscavam uma identificação entre autor e personagem popular. A estrutura narrativa de *Maíra*, embora promova uma atmosfera de sólida intimidade com o mundo indígena, não se fixa em um ângulo único, pois o narrador em terceira pessoa “é capaz de ver tanto como índio quanto como branco” (CANDIDO, 2004b, p. 141-142.).

A intimidade do narrador com a matéria narrada permite ao leitor conhecer o mundo dos Mairuns não como algo exótico, mas como parte de um todo maior que é o próprio romance a refletir as tendências contraditórias da história de nossa formação. A linguagem do narrador, que demonstra sua intimidade em relação aos mundos que se cruzam no romance, dá prosseguimento a uma perspectiva justa da realidade, desenvolve aquilo que Machado de Assis (2008), em “Instinto de nacionalidade”, chamou de “sentimento íntimo”: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (p. 380.). Assim, *Maíra* supera o exotismo que ameaçou tanto a literatura indianista quanto o “realismo feroz” da geração de 1970.

O sentimento íntimo e verdadeiro, diverso de qualquer exotismo, se verifica no romance também pelo fato de que “a voz narrativa central não é a do homem Darcy Ribeiro, como num livro de antropologia, mas a do narrador que ele **criou e vem de dentro da fabulação**” (CANDIDO, 2004b, p. 142, **grifos meus.**). O narrador, como resultado do trabalho engenhoso do autor, é parte orgânica da narrativa. Não se destaca

dela, não está ali para dizer o outro ou para falar em nome do outro como se fosse esse outro; o narrador está engendrado na estrutura do romance, na trama das palavras e linhas da narrativa. Ele está dentro, não fora, mas não porque fale diretamente pelo outro em primeira pessoa e, sim, porque está enlaçado na estrutura narrativa às outras vozes que dela emergem.

Entre essas várias vozes narrativas, também está a do próprio autor, que, segundo Candido, faz questão de se diferenciar do narrador:

pois há um momento importante, situado exatamente no meio do livro, no qual quem fala não é o narrador: é claramente ele. Refiro-me ao capítulo "Egosum", cujo título indica que quem fala agora é o inventor da voz narrativa – como, em certos quadros do passado, o pintor figurava discretamente a si mesmo, perdido num ângulo entre soldados, cortesãos, doadores, para marcar a presença do criador no concerto das suas criaturas. (CANDIDO, 2004b, p. 143.)

Essa presença do autor, embora diferenciada do narrador, também está bem articulada à trama narrativa, especialmente porque ela afirma uma identificação entre o modo de sentir do autor e o do personagem Isaías-Avá. Em uma entrevista, encontrada no livro *Certas Palavras* (1990), organizado por Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcellos, Darcy Ribeiro se posiciona quanto à composição do romance:

O exílio é uma experiência terrível. Você passa ano após ano esperando a cada seis meses poder voltar, durante mais de uma década, pensando no seu país, a única forma de voltar a si mesmo. Você está num país estrangeiro e não é imigrante, não quer ficar lá; aquela gente você apenas suporta por algum tempo, porque acha que nos próximos seis meses vai voltar. O exílio é um caruncho na sua biografia, mês por mês vão te comendo os anos, você deixa de influir no seu povo, deixa de viver sua vida verdadeira para viver a do outro. Então quem vive no exílio pensa muito que está aqui, e o exercício que eu fiz para voltar, porque estava proibido de vir, foi escrever um romance. Escrevi *Maíra*. (p.95.)

Essa passagem da entrevista nos leva a crer que se trata de mais uma *confissão* do autor que sugere sua identificação com o personagem Isaías, também forçado a viver exilado, levando a vida de outro ser, “deixando de viver sua vida verdadeira para viver a do outro”, com o qual ele não se identifica. Também podemos aproximá-lo da personagem Alma, que se sente exilada mesmo em seu lugar de origem.

Esse interesse do autor em identificar-se aos personagens torna a narrativa ainda mais verossímil, fazendo ver com mais nitidez as contradições. Sobre isso, o próprio Darcy Ribeiro também afirma: “me visto de índio mairum para sentir e fazer sentir a dor e o gozo de ser índio. Seu tema é a morte de Deus: morre porque o mundo não tem remédio. Falo do mundo índio em seus caldos originais; do nosso nem se fala.” (RIBEIRO, 1988, p.334.).

No capítulo “Egosum” (que significa “sou eu”, em latim) identificamos claramente a presença do escritor nos informando da época em que conviveu com os índios e nos revelando que, na verdade, Isaías é inspirado no índio bororo, Tiago Marques Aipobureu, que ele conhecera, e de sua amizade com Anacã, um índio caapor. Nesse capítulo Darcy Ribeiro relata também sobre seu exílio em que, aprendendo a viver a existência dos outros, “sentia-me irremediavelmente atado e atolado no fundo de mim.” (RIBEIRO, 2007, p. 205.). A partir daí, a narrativa torna-se para o leitor, ainda mais viva, pois Darcy Ribeiro fala do mundo dos índios com o conhecimento que tem de quem viveu com esse povo e fala do outro mundo, também com o conhecimento de quem está inserido nele.

Mas além do narrador e do autor, o romance é construído a partir de vários pontos de vista, que, segundo Luzia de Maria (2007), são fragmentos de vários “eus”, ao lado de um “eu” narrador, que é o sujeito do discurso, e compõe-se num caleidoscópio em que vários ângulos vão formando a imagem de um todo.

Trata-se de uma estrutura narrativa bastante complexa que, conduzida pelo narrador em terceira pessoa, se desdobra em diferentes visões, muitas vezes sobre o mesmo fato narrado. Aparecem, assim, além do narrador, muitos outros narradores que assumem a condução da narrativa em determinados momentos, compondo a história em forma de um mosaico a partir de fontes diversas: a ficcionalização de documentos oficiais (relatórios, ofícios e diários); a fala dos próprios indígenas; as falas dos funcionários da FUNAI; as vozes dos deuses Maíra e Micura incorporados nos personagens; os discursos e pregações de padres, pastores e beatos; as reflexões atormentadas, ou o fluxo de pensamento, de Isaías e Alma; além do relato de outros

personagens, como os de Juca, por exemplo. Em vários momentos do romance, o leitor **escuta** as diferentes vozes narrativas a partir do discurso direto, isto é, por meio do diálogo entre os personagens, como se a narrativa enveredasse pelo gênero dramático.

Pelo ponto de vista de Alma, por exemplo, é possível perceber, sobretudo, as consequências do choque de cultura entre os indígenas e a “civilização”. Alma é a mulher branca e loira que procura desesperadamente ingressar no mundo do índio em busca de uma possível redenção. Por ser branca, Alma pertence a uma classe privilegiada, a da cultura dominante. Faz parte do mundo do dominador. No entanto, por questões sociais, ela passa a ser dominada, oprimida.

Sua vida na cidade é feita de troca, como uma mercadoria, por isso se envolve sexualmente com vários homens em troca de um apartamento, automóvel e injeções para aliviar as dores do pai doente. Desagregada, tem uma vida vazia – condição que pertence ao civilizado – por estar inserida em um sistema capitalista, que automatiza as relações entre as pessoas. Em um momento de desespero, procura buscar sua redenção, redimindo-se dos pecados e fugindo daquelas condições. Sua única esperança é ingressar na ordem dos missionários e assim se refugiar na fé e encontrar a salvação dos seus pecados em Deus. “Não posso com favelas. Deus não cabe no meio de tanta fome, sexo e maconha” (RIBEIRO, 2007, p. 61.). O Deus da salvação também não salva o seu mundo, não cabe nele.

Nessa busca pela mudança, Alma encontra Isaías e ambos viajam juntos para o mesmo destino, o Iparanã, onde está localizada a tribo mairum. Têm os mesmos objetivos, cada um luta por um novo início da vida, um recomeço que dê a eles algum significado. Na viagem, conversando com Alma, Isaías profetiza:

- Minha ambição é voltar ao convívio da minha gente e com a ajuda deles me lavar deste óleo de civilização e crmandade que me impregnou até o fundo. (...) Mas as mudanças que eu vejo, **todas as que eu posso prever daqui pra frente são mudanças pra pior.**

- Que pessimismo, Isaías. Como é que você pode viver sem esperança? Você aqui, agora, fala como um homem diferente. Nunca pensei que estivesse assim tão sem fé.

- Que engano, fé eu tenho. Mas minha fé só dá para essa coisa simples e difícil que é voltar ao convívio de minha gente. Lá vou fazer o que esperam de mim. Só peço é que minhas visões pessimistas não se

cumpram já. **Peço é que a civilização ande mais devagar, não chegue lá.** (RIBEIRO, 2007, p.168, **grifos meus.**)

Ingressando no mundo do índio, Alma rejeita o mundo civilizado do Rio de Janeiro, onde ela também não conseguiu se encaixar. Vai, assim, buscar a própria identidade junto aos índios. A convivência com os indígenas a faz perceber que aquilo também não pertence a ela, pois não pode ser índia, não há como negar a sua antiga existência, por mais que a rejeite. O encontro de Isaías com Alma mostra literariamente o convívio histórico do civilizado com o índio; ambos são iguais na sua procura e recebem a condenação na morte, no desencanto.

O fim da personagem é significativo: tornando-se mirixorã dos índios, uma prostituta sagrada para eles, engravida de gêmeos pelo deus Micura – o deus da criação, irmão de Maíra. No entanto, seus filhos nascem mortos, simbolizando a morte do deus mairum – anunciando a decadência indígena. A geração do deus é interrompida e não há descendência. Assim, encontra-se uma resposta afirmativa para a pergunta que se coloca: “Maíra, seu deus, estaria morto?”.

A partir da morte de Alma, capítulo que abre o livro, começam as investigações para apurar o caso e no capítulo “Exumação” se constrói uma das cenas mais significativas do romance. No momento de exumar o corpo da morta, os índios protestam, pois, para eles, esse ato é considerado profano, uma vez que reconhecem que se trata de uma violência aos costumes tribais. Não se davam conta, entretanto, da violência com que seus costumes já haviam sido desfigurados, como evidencia a citação a seguir que é parte do diário do Major Nonato, encarregado de fazer a exumação do cadáver de Alma:

Atravessamos a aldeia, interrompidos aqui e ali por índios que se aproximavam, para saudar e pedir. Como são pidões esses pais-da-pátria. Não viria daí algo do caráter nacional? (...) Quero consignar também que, embora os sabendo selvagens, não pude evitar que despertassem minha animosidade para com sua nudez; sobretudo os adultos, tanto os homens como as mulheres. (...) Reconheço que depois da primeira visão deixaram de me parecer tão indecentes. **Assim é que só me vexei vendo um velho, dito capitão ou lá o que seja na língua deles, que só vestia uma camisa de meia, dessas listradas, de futebol, sobre o corpo nu. Era a ridícula a figura**

pasmosa e inocente de quem, sendo um chefe, se permite fantasiar-se daquela forma. Pior ainda era uma mulher que nos acompanhou. Levava um vestido longo, sujo e maltrapilho, mas discreto. O diabo é que volta e meia ela o levantava até o umbigo para se coçar. (RIBEIRO, 2007, p.222, grifos meus.)

O que se mostra nesse trecho do diário do Major Nonato é a forma preconceituosa como o índio é visto pelo branco, o senso comum que os intitula “selvagens”; a observação sobre a maneira como os indígenas se vestiam, conforme descrito, sugere a violência com os costumes e a cultura indígena, em um processo de imposição cultural que transformou os Mairuns em figuras decadentes.

Sob o ponto de vista do opressor, está o personagem Juca – mestiço, filho de mãe mairum e pai branco. Juca rejeita os costumes de sua tribo para ingressar no mundo civilizado. Regressa à tribo anos mais tarde, rico e disposto a subjugar os parentes a um regime de semi-escravidão. A cena da sua chegada é assim descrita pelo narrador:

Mal pôs os pés na praia, berrou: ei, minha gente, voltei! Fez desembarcar dois caixotes de querosene que tinham, por cima, tabaco cortado em nacos e rapaduras partidas e, do meio para baixo, cachaça. Seguiu pela vereda, atrás de Boca e Manelão (seus empregados), que carregavam os caixotes. Advertia:

-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. Hei de fazer. Chegou a hora deles. São meus parentes. Precisam produzir. (RIBEIRO, 2007, p. 47.)

Juca quer que os parentes cacem lontras para ele vender as peles dos animais. O personagem, segundo Alfredo Bosi, “quer aproveitar o tempo e apossar-se do tempo dos índios para convertê-los em negócio e dinheiro”. (BOSI, 2007, p. 388.). Em alguns momentos, o discurso do personagem Juca se assemelha ao discurso do colonizador europeu, persuadindo os índios a trocarem serviços por mercadorias, como o fumo e a cachaça:

Agora precisamos começar vida nova, meus parentes. Vocês precisam de muita coisa. Eu sei. Precisam de espingarda Rand, de terçado Matão, de enxada Jacaré, de tesoura União, de sal Mossoró, de fósforo marca Sol, de faca e anzol e linha de náilon e de muitas coisas mais. Estas coisas todas eu tenho. É só vocês quererem. É só trabalhar. Mas agora não troco mais nada por pirarucu seco não. Agora, quero pele de lontra. (RIBEIRO, 2007, p. 48.)

A visão que Juca tem dos índios é a de seres preguiçosos, “bugres que pensam que são gente” e que não servem nem para caçar lontra. O personagem revela que seu pai pacificava índios e trocava com eles mercadorias por serviços, até que conseguiu enriquecer. Torna-se importante ressaltar sua fala nesta passagem do livro:

Naquele tempo tinha uma enormidade de índios por aí (...). Isso no tempo de meu pai, no meu tempo de menino já estava minguaado! O que acabou com a indiada antiga foi o sarampo e a gripe, depois a gonorréia e essas doenças que eles ainda têm. Antes eram fornidos, não sabiam o que era uma dor de dente, e as aldeias estavam cheias de meninos. (RIBEIRO, 2007, p.142.)

A partir do ponto de vista de Juca, vê-se, então, que a barbárie da colonização não se extinguiu por inteiro, e que deixou traços hereditários aos descendentes. Há uma perpetuação dos massacres, da violência e da maldade causados aos índios. Juca é apenas um reflexo fiel do pai.

Mas é em “Latiterra” que Juca planeja o que virá a ser sua última missão: obedecendo às ordens do senador Andorinha, sai em expedição, junto aos seus comparsas Boca (esse também um indígena) e Manelão, demarcando as terras do Iparanã para uma futura criação de gado e profetiza:

No futuro, depois de demarcadas e registradas as glebas da faixa do Iparanã, a partir do limite seco delas, o senador requererá outra faixa no interior e continuará assim, mata adentro, colonizando a mataria, até o fundo do Brasil.

(...) a única riqueza grande, verdadeira, do Iparanã é esse mundão de terras inacabáveis. No dia em que forem desvestidas da mataria e

transformadas em pastagens, serão o maior criatório de gado do Brasil.

(...) era tempo já da civilização vir chegando. É o Brasil que vem vindo, incorporando esse rio. Você verá, esse vale, dos Epexãs só vai guardar o nome: Fazenda Epexã. (RIBEIRO, 2007, p.283.)

Darcy Ribeiro narra, a partir do contraste do ponto de vista de Juca com os de Isafas-Avá, Alma e outro, o processo de colonização e de expansão do Brasil, em que os indígenas, quando não foram mortos, foram utilizados como mão-de-obra. Os índios foram considerados os primeiros e naturais senhores da terra somente a partir de 1988. Desde então, o direito dos índios a uma terra determinada independe de reconhecimento formal, o que não ocorre na prática. Grande parte das terras Indígenas no Brasil sofre ou sofreu invasões de mineradores, caçadores, madeireiras e posseiros. Outras são cortadas por estradas, ferrovias, linhas de transmissão ou têm porções inundadas por usinas hidrelétricas. Frequentemente, os índios colhem resultados perversos do que acontece mesmo fora de suas terras, nas regiões que as cercam, como poluição de rios por agrotóxicos, desmatamentos, entre outros.

É importante ressaltar que a crueldade imposta aos povos indígenas na colonização foi justificada e aceita, inicialmente, em nome da salvação do povo gentio pela fé e, hodiernamente, os massacres estão tornando-se naturais e aceitáveis, pois o capital passou a dominar a vida e tornou-se a razão de agir dos indivíduos. Portanto, para que haja “progresso” e “desenvolvimento” do país, tornou-se justificável o confronto com os índios na disputa de suas terras.

Para aproximar-se literariamente dessa realidade, o autor cria no romance a Companhia Colonizadora do Iparaná, cujo dono é o senador Andorinha, que se utiliza dos serviços de Juca para expulsar os índios de suas terras e iniciar uma grande criação de gado, “desenvolvendo” a aldeia dos mairuns.

O fim de Juca é trágico. É encontrado morto na praia de Tapera, com seus dois empregados. As investigações atribuem, sem provas, aos índios Xaepes a responsabilidade pelas mortes, o que justifica ações de pacificação sobre essa tribo. Assim, Elias Pantaleão da Silva, escrivão do ofício que comunica o acontecimento, conclui:

Se me fosse dada a oportunidade de exarar um parecer sobre a matéria, eu opinaria que cumpre reiniciar, quanto antes, com os necessários recursos e como uma ação oficial, as ações de pacificação dos índios Xaepes (...). (RIBEIRO, 2007, p.356.)

Essa condenação é arbitrária, mas, no entanto, necessária para que sejam tomadas medidas de pacificação.

Também há o ponto de vista do personagem Bob, um evangélico norte-americano que, junto da sua mulher, veio ao Brasil com a missão de pacificar os índios mairuns e doutriná-los na religião católica. Para isso, ambos estudam a língua indígena a fim de reescrever a Bíblia para a linguagem mairum e, conseqüentemente, “inserir-los na civilização.” (RIBEIRO, 2007, p.237.). O casal de evangelizadores reforça o contraponto que há entre a religiosidade católica e a mitologia mairum, outro tema que perpassa toda a narrativa. Para esse serviço de evangelização, recebem ajuda de Isaías, que os auxilia no aprendizado do dialeto mairum e nos mistérios dos costumes da sua tribo. Esse encontro cria uma nova contradição no romance, uma vez que é o próprio Isaías quem vai contribuir para que a civilização ande mais depressa, contrariando o que havia dito anteriormente.

Os pontos de vista que constituem a trama da linguagem de *Maíra* são variados e apresentam ângulos diferentes e contraditórios que se interpenetram graças à organização da estrutura do romance que, conforme observou Antonio Candido, opera em três planos: o dos deuses, o dos índios e o dos brancos. Por meio de intersecção entre os planos, *Maíra* insere o leitor na vida tribal dos mairuns, que pode ser conhecida a fundo, com seus mitos e rituais, mas o leitor é instigado a relacionar esse mundo mítico ao mundo dos brancos, o que faz com que ele enxergue, muito de perto, as conseqüências catastróficas do choque de culturas entre os índios e os brancos.

O plano dos deuses, por exemplo, evidencia muito bem inter-relação das visões contraditórias, em diferentes níveis – na linguagem, na estrutura organizativa do livro e na temática.

O título do romance, *Maíra*, já é uma evocação do deus criador dos Mairuns, entretanto a estrutura romanesca é feita na forma de uma missa católica – Antífona, Homilia, Cânon e Corpus –, criando um paradoxo com o deus da criação. Além disso, acolhidos nessa estrutura, estão narrados os modos de vida, os costumes, as crenças e rituais indígenas. Mas também a linguagem religiosa perpassa o romance seja nos

sermões, orações e textos em latim retirados da Bíblia. No capítulo “Verbo”, um dos personagens, padre Xisto, celebra uma missa e diz aos fiéis que a leitura da Bíblia Sagrada, assim como a fé, é a salvação daquele povo.

Em uma espécie de condicionamento que é dado com a repetição, aparece a imagem da salvação pela fé e esse tema é recorrente em toda a história. A religião católica aparece nas falas do padre Xisto como única possibilidade de iluminar as sombras do pecado na alma dos homens que desconhecem o deus católico, como é o caso dos próprios indígenas.

Há um conflito entre a mitologia indígena e a religião católica que, recusou o mito mairum e o excluiu, o exterminou, por meio de um projeto de catequização que era também um instrumento político de dominação, como deixa ver o romance.

O conflito entre os indígenas e o europeu se deu em diferentes níveis, segundo Darcy Ribeiro. Predominantemente, no nível biótico, com as pestes trazidas pelo branco e que eram mortais para as populações indígenas; no ecológico, pela disputa do território, das matas e riquezas; no nível econômico e social, pela escravização dos índios e mercantilização das relações de produção, e no plano étnico-cultural, na formação de uma nova etnia que foi se unificando na língua e nos costumes: os índios perdendo seu modo de viver gentílico, junto aos europeus. Sobre esse período, Darcy Ribeiro diz:

Sobre esses índios assombrados com o que lhes sucedia é que **caiu a pregação missionária como um flagelo**. Com ela, os índios souberam que era por culpa sua, da sua iniquidade, de seus pecados que o bom deus do céu caíra sobre eles, como um cão selvagem, ameaçando lançá-los para sempre nos infernos. O bem e o mal, a virtude e o pecado, o valor e a covardia, tudo se confundia, transtrocando o belo com o feio, o ruim com o bom. (RIBEIRO, 2007, p.39.)

Na América, a catequese dos índios pelos jesuítas foi coautora da imposição de um destino que se configurou como promessa civilizadora de emancipação. Ao mesmo tempo, a colonização não pode esconder sua face de barbárie, a qual também contou com a participação dos jesuítas, justificadores dos massacres aos indígenas.

Segundo Frantz Fanon, em *Os condenados da Terra*, o discurso do colonizador sobre o colonizado baseia-se em uma ideia maniqueísta e totalitária, afirmando-se como absoluta:

Como para ilustrar el caracter totalitario de la explotacion colonial, el colono hace del colonizado una especie de quintaesencia del mal. La sociedad colonizada no solo se define como una sociedad sin valores. No le basta al colono afirmar que los valores han abandonado o, mejor aun, no han habitado jamás el mundo colonizado. El indigena es declarado impermeable a la etica; ausencia de valores, pero también negación de los valores. Es, nos atrevemos a decirlo, el enemigo de los valores. En este sentido, es el mal absoluto. Elemento corrosivo, destructor de todo lo que esta cerca, elemento deformador, capaz de desfigurar todo lo que se refiere a la estetica o la moral, depositario de fuerzas maleficas, instrumento inconsciente e irrecuperable de fuerzas ciegas. (FANON, 1968, p.30.)

Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro*, diz que os índios perceberam a chegada dos portugueses como um acontecimento espantoso e, ao mesmo tempo, compreensível, pois acreditavam ser gente enviada do seu deus criador, Maíra. No início, os índios tinham uma visão ingênua daquele povo, tanto que chegavam a embarcar nas naus crendo que seriam levados a Terra sem Males, morada de Maíra. Nos anos seguintes à colonização, essa visão idílica não se manteve e a destruição das bases da vida social indígena e a negação dos seus valores pelos europeus fizeram com que muitos índios preferissem a morte a assistir a morte de sua cultura e de seu deus – Maíra, que, para a cultura indígena, é um deus criador.

Diante da complexa multiplicidade da estrutura narrativa de *Maíra*, de sua composição em três planos diferentes e dos diversos discursos adotados (documentos, relatórios, diários, fluxo de pensamento, sermões, alucinações, profecias, revelações, fluxo de pensamento, monólogos, diálogos), percebe-se o extremo refinamento da técnica narrativa, um dos elementos centrais para a transfiguração literária do antigo indianismo:

O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se

transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade. Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse - ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do documentário social. (CANDIDO, 2006c, p.195.),

Essa superação do indianismo e a sua universalização estética não são alcançados em *Maíra* pela negação simples e imediata dos elementos tradicionais, como se verifica, por exemplo, na “literatura do contra” das vanguardas ou do “realismo feroz”. Em *Maíra*, as vozes narrativas díspares e os planos narrativos diferentes confluem, convergem e se interpenetram de maneira a formar um todo: a partir de vários mundos imaginários, *Maíra* se constitui como um mundo próprio porque é capaz de tornar visível e experimentado o nosso próprio mundo em dimensão histórica, conflituosa, universal. Os três planos, assim como as diversas vozes e histórias que se cruzam na narrativa, convergem para um capítulo final – “Indez” –, no qual as vozes se misturam mais uma vez, mas sem identificação, como se mostrassem diversas consciências de uma coletividade formada por índios e brancos. Nesse capítulo final, a obra é concluída da maneira como ela se mostra desde o início, com o destino cruzado de todos os personagens da história.

Ao encarnar, dar vida, ao índio Avá, como assim Darcy Ribeiro disse, *Maíra* se torna um mundo próprio e apenas criando um mundo próprio é que se pode falar tanto ou mais do que já se havia dito pelas ciências modernas que “desarticulam a realidade.”. Esse mundo próprio não corresponde ao mundo imediato, mas às forças históricas que, em conflito, vão constituindo a história, a verdadeira realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontramos em *Maíra* um romance da dor e do gozo de ser índio. A explosão conceitual da transfiguração romântica, que, como analisado neste trabalho, ocorre em *Maíra*, permite que olhemos para a questão indígena com uma visão mais crítica e consciente do que foi e do que tem sido o processo colonizador.

Finalizamos esse trabalho com a certeza de que ainda há muitas outras questões que o romance nos impõe e que não puderam ser contempladas, mas nem por isso são menos importantes.

Neste texto, nos concentramos em analisar como a tradição literária está presente em *Maíra* e como ela é superada no romance, no sentido do avanço e do amadurecimento de nossa literatura. Como analisado no primeiro capítulo, há em *Maíra* traços da tradição romântica, permitindo uma continuidade entre as obras literárias de períodos tão diferentes do sistema literário brasileiro, ao mesmo tempo em que essa retomada é utilizada para superar, negando e reafirmando, essa tradição, alcançando um nível de consciência sobre si mesma, sobre o país e suas contradições históricas.

Buscamos, também, entender o motivo pelo qual o antropólogo deu lugar ao romancista e chegamos à conclusão que Darcy Ribeiro escreveu *Maíra* por uma necessidade vital, social, histórica, concreta, que era imposta pela própria matéria social. *Maíra* seria uma resposta à necessidade humana de transfigurar esteticamente a vida e o mundo vivido e, assim, alcançar a visão de totalidade que nos é constantemente negada na vida fragmentada e desumanizadora no capitalismo.

Além dessas questões, discutimos o romance em relação ao conceito do super-regionalismo e, desse modo, procuramos compreender como os elementos indianistas se universalizam na obra. A partir dos destinos cruzados dos personagens Isaiás/Avá e Alma, e o sentimento de inconclusão que lhe é inerente, o romance remete a uma condição mais ampla, que é a do ser humano inserido no sistema capitalista, também impossibilitado de se realizar como humano, pois uma das sequelas do capitalismo é a desumanização, o esvaziamento do homem, seu despojo.

O mundo próprio criado em *Maíra* permite que se fale da realidade de forma íntegra e não desarticulada e permite um dilaceramento da realidade, mostrando o contato negativo e sem retorno do índio com a civilização.

Entendemos que o escritor, como contador da história, revela o lugar de onde ele fala: não o da história real, mas o lugar da ficção. Ao fazer isso, a história real se recupera pela memória de quem a narra. É provável que Darcy Ribeiro tenha optado pela forma fictícia de narrar a história real do Brasil por esta ser uma maneira de rememorar um real esquecido e dar conta de um discurso coletivo indígena, passando a voz do antropólogo para o principal personagem da história, que é o índio.

Maíra é o romance da resistência. Ao narrar tudo o que sabe do mundo indígena, Darcy Ribeiro nos aproxima “do gozo de ser índio”, conhecemos seus costumes, seus rituais, suas crenças, permitindo que a memória dos índios continue viva. Isso faz com que o romance não tenha um tom pessimista, mas, o contrário, ao dar vida ao personagem Avá, como afirmou o próprio autor, o romance coloca a história em movimento e torna-se o espaço da utopia. Podemos afirmar, portanto, que o reflexo estético encaixa-se no plano da utopia, possibilitando que haja vida onde ela não pode mais existir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. . “Palestra sobre lírica e sociedade”. *In: Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ANCHIETA, José de. *De gentis mendí de saa*. Edição bilíngue, tradução do pe. Armando Cardoso. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1958.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BASTOS, Hermenegildo. “A literatura brasileira, a ocupação da terra e o despojo: comentários ao ‘deslocamento da imaginação no espaço’ de um capítulo da *Formação*”. *In: Revista Água Viva*, Brasília: TEL, 2009.

BOSI, Alfredo. “Morte, onde está a tua vitória?” *In: RIBEIRO, D.. Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007. (Fortuna crítica).

DURÃO, José de Santa Rita. Imprensa Nacional, 1836.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. *In: A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

CANDIDO, Antonio. “Estrutura literária e função histórica”. *In: Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo; Rio de Janeiro: FAPESP; Ouro sobre Azul, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006c.

CANDIDO, Antonio. “Movimento e parada”. In: *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2004a.

CANDIDO, Antonio. “Mundos Cruzados”. In: *O albatroz e o chinês. Maíra*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.

CHAUVIN, Jean Pierre. “Herança de Philogônio: a poética do mando em *O mulo*, de Darcy Ribeiro”. In: *Revista Literatura e autoritarismo. Sujeito, memória e história*. Nº 10, julho-dezembro de 2007.

Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num10/art_05.php

COELHO, Haydée Ribeiro. “A cultura na perspectiva de Darcy Ribeiro e Ángel Rama”. In: *Via Atlântica*. Nº 8, Dez./2005.

Disponível em: www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download

COSTA, J. Almeida e MELO, A. Sampaio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1994.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Claudiney; VASCONCELLOS, Jorge (Org.). *Certas Palavras*. Apresentação de Humberto Werneck. São Paulo: Estação Liberdade: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JUNQUEIRA, Carmen. “Maíra”. In: RIBEIRO, D.. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007. (Fortuna crítica).

LAFARGUE, Paul. *Direito à preguiça*. 1999. Disponível em: members.xoom.com/prgalvao/index.html

LIMA, Marília Machado Garcia de. “O problema da transfiguração do indígena no romance nacional: tradição literária em *Iracema*, de José de Alencar, e *Maíra*, de Darcy Ribeiro”. Dissertação de Mestrado. Brasília: Programa de Pós Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, 2010.

LUKACS, György. “A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. In: *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LUKACS, György. *Estetica I*. La peculiaridade de lo estetico. Barcelona-México: Ediciones Grijalbo, 1972.

MACHADO DE ASSIS. “Instinto de nacionalidade”. In: CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa; NETO, Aluizio Leite (org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, v.3.

MARIA, Luzia de. “O triunfo da vida”. In: RIBEIRO, D.. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007. (Fortuna crítica).

MOTTA, Maíra Basso. “A literatura e o processo colonizador em *Maíra*, de Darcy Ribeiro”. In: *Água Viva. Revista de estudos literários*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria da Literatura e Literaturas da Universidade de Brasília, 2009. Disponível em: seer.bce.unb.br/index.php/aguaviva/article/download/3459/3015

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. UFMG, 1999.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, Martins, 1975.

RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso), 2002.

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

RIBEIRO, Darcy. *Migo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso), 2006.

RIBEIRO, Darcy. *Falando dos índios*. Brasília: Editora UnB, 2010.

RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 1998.

Disponível em: <http://todaypdf.org/darcy-ribeiro---testemunho.pdf-id1355592>

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

SILVEIRA, Diego Omar. “O povo brasileiro nos romances de Darcy Ribeiro”. In: *História: Debates e Tendências*. V. 12, n. 2, jul./dez. 2012, p. 223-237.