

Visões da morte no indigenismo de Darcy Ribeiro e Jorge Icaza

Paulo Sérgio Marques

Recebido 9, jan. 2007 / Aprovado 29, mar. 2007

Resumo

O objetivo deste estudo comparativo entre duas cenas de morte presentes em Maíra, do brasileiro Darcy Ribeiro, e Huasipungo, do equatoriano Jorge Icaza, é mostrar as diferentes concepções da morte, da cultura branca européia e do indígena americano, apresentadas nos dois romances indigenistas, e como elas expressam uma cosmovisão peculiar a cada uma dessas culturas, a cristã e a pagã, a colonizadora e a colonizada. Enquanto em Jorge Icaza a morte descrita pelo olhar do colonizador serve de objeto de hierarquização e separação, a morte pelo olhar indígena de Maíra revela-se como um processo de comunhão e participação. Utilizamos, para a comparação, elementos da crítica arquetípica e antropológica, a partir das teorias de Humberto Maturana, Gilbert Durand e Joseph Campbell, dentre outras.

Palavras-chave: *Literatura brasileira; Literatura hispano-Americana; Indigenismo; Mito e Narrativa.*

O brasileiro Darcy Ribeiro e o equatoriano Jorge Icaza são representantes de uma literatura que, no século XX, buscou denunciar o extermínio cultural e racial dos povos indígenas sul-americanos. Em *Maíra* e *Huasipungo*, respectivamente, os autores retratam as conseqüências letais para o indígena do processo civilizador. Daí a morte como tema presente e significativo nos dois romances. Em Icaza, ocupado em denunciar o extermínio dos quíchuas, a imagem da morte é coordenada pela visão expansionista do colonizador; em Ribeiro, ela assume as conotações do imaginário indígena, que a sacraliza e afirma-a contra a ideologia dominadora patriarcal.

Bella Jozef aponta Jorge Icaza como o principal representante do movimento indigenista hispano-americano iniciado em 1930. Em Jorge Icaza, como em *Ciro Alegría* e *José María Arguedas*,

o “costumbrismo” superficial e a tradição indianista ao gosto romântico são suplantados por um indigenismo de realismo brutal, que constrói atmosfera tensa. É caracterizado pelo propósito de crítica social e política, principalmente no Equador, Peru e Bolívia, contra a exploração do índio e a dominação estrangeira, que queria expulsar os índios de seu próprio ambiente. (JOZEF, 1986, p. 121)

A questão indígena também se verifica na realidade social brasileira. Em princípios do século XX, ocorre uma nova investida do crescimento econômico para o interior, mobilizada pelo projeto republicano de levar ao país o “progresso”, o que provoca novos conflitos entre brancos e índios:

Nos primeiros vinte anos de vida republicana nada se fez para regulamentar as relações com os índios, embora nesse mesmo período a abertura de ferrovias através da mata, a navegação dos rios por barcos a vapor, a travessia dos sertões por linhas telegráficas, houvessem aberto muitas frentes de luta contra os índios, liquidando as últimas possibilidades de sobrevivência autônoma de diversos grupos tribais até então independentes. [...] O extermínio dos índios era não só praticado mas defendido, e reclamado como o remédio indispensável à segurança dos que “construíam uma civilização no interior do Brasil. (RIBEIRO, 1982, p. 127-128)

Entretanto, variam os modos de representação do choque cultural na ficção brasileira e na hispano-americana. Nosso realismo crítico concentrou-se, na década de 30, na questão rural e regionalista, sem abordar diretamente o problema indígena, enquanto o indigenismo mais significativo encontra-se no *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em que o mito e a narrativa mágica rompem com o discurso realista, e a crítica social se faz pela via alegórica. O Brasil não conhece, pois, a perspectiva puramente realista-social do indigenismo hispano-americano da década de 30. Apenas quarenta anos mais tarde, a ficção de Darcy Ri-

beiro e Antonio Callado desenvolverá a crítica social direta que pautou a literatura indigenista andina anterior. Por isso Moacir Werneck de Castro saúda a publicação de Maíra como “uma obra que, provavelmente, marcará a segunda metade do século XX na literatura brasileira assim como Macunaíma, de Mário de Andrade, marcou a primeira metade” (2001, p. 391). Para ele, a ficção de Darcy Ribeiro, embora fosse publicada quase dez anos após o Quarup, de Callado, abria “uma nova vertente na literatura brasileira”, rompendo, de um lado, com o indianismo romântico e, de outro, com o relato mítico iniciado com Mário de Andrade e prosseguido em obras como o Manuscrito holandês, de Manoel Cavalcanti Proença, publicado em 1960.

No Brasil, contudo, a crítica social do novo indigenismo aparece matizada pelo mesmo elemento mágico característico da narrativa hispano-americana da segunda metade do século. Portanto, o que Antonio Cornejo Polar descreve para o indigenismo andino posterior à geração de 30 serve em parte para a obra de Darcy Ribeiro no Brasil:

Una década más tarde comienzan a aparecer textos que, aunque entroncados en la tradición indigenista, se distancian de ella por muchos conceptos: nuevas perspectivas, más antropológicas que sociales; difuminación, pero no abandono, del tono denunciatorio y reivindicativo; empleo de nuevas técnicas y usos narrativos, más tarde emparentados con los del realismo mágico, etc. (POLAR, 1993, p. 736)

É importante lembrar, nesse caso, que Darcy Ribeiro exilou-se em país andino e foi em Lima, capital peruana, que redigiu a terceira e última versão de *Maíra*.

Por tudo isso, embora um pouco distantes no tempo, existem qualidades temáticas e estilísticas que aproximam as obras de Darcy Ribeiro e de Jorge Icaza, como de outros indigenistas andinos. Ángel F. Rojas afirma que os autores andinos de 30 não fortalecem a individualização de suas personagens, mas concebem-nas como “homem-massa”, personagens e caracteres coletivos (apud JOZEF, 1986, p. 122). Essa característica é mais forte em Icaza do que em Alegría ou Arguedas, como também é mais presente em Darcy Ribeiro do que em outros indigenistas brasileiros. De *Huasipungo*, Polar afirma que “las caracterizaciones en bulto y los diálogos sin emisor determinado tendrían que leerse como formas especialmente apropiadas para desubjetivizar la problemática andina y para poner en primera línea su índole colectiva” (1993, p. 731-732). Em Darcy Ribeiro, por sua vez, é principalmente a multiplicidade de vozes e focalizações nos capítulos do romance que dificultam a individualização da trama:

Embora encontremos em mais da metade dos 66 capítulos a presença de um narrador onisciente, [...] ao lado do “eu” do narrador, sujeito do discurso, a narrativa se fragmenta em

vários “eus”, comendo-se num caleidoscópio em que dos vários ângulos vai surgindo a imagem do todo. Uma imagem semovente, plural, ambígua. (MARIA, 2001, p. 402)

O discurso indireto livre, em ambas as obras, permite que se revelem a perspectiva, os sentimentos, os pensamentos e a linguagem dos participantes do conflito, o civilizador branco e o autóctone. Na caracterização dessas personagens, em *Máira* ocorre o mesmo que Bella Jozef observa em *Huasipungo*: “A crítica deriva para a ironia e para o grotesco, como acontece com a personagem-tipo do latifundiário. Os que têm humanidade são os índios” (JOZEF, 1986, p. 123). Mostram, com isso, como o contato de uma cultura indígena com a civilização branca desencadeia uma crise no cosmo da comunidade indígena, uma invasão generalizada de forças caotizantes externas poderosíssimas. “A história das nossas relações com os índios é, em grande parte, uma crônica de chacinas e sobretudo, de epidemias”, comenta Darcy Ribeiro (1982, p. 208), cujo *Máira*, como o *Huasipungo*, de Jorge Icaza, fala da extinção de um povo e de uma cultura, por isso o tema da morte é expressivo nas duas obras.

Huasipungo, em quíchua, é o nome que se dá à porção de terra cedida aos índios pelo proprietário, em troca de trabalho no latifúndio. O livro de Icaza narra o conflito entre o latifundiário Don Alfonso Pereira, que, depois de explorar a mão-de-obra indígena na expansão da fazenda, estende os seus domínios aos huasipungos da comunidade, retirando ao indígena tudo o que ainda mantinha sua sobrevivência. Como caso individual de exploração, aparece a história de Chiliquina, cuja mulher, Cunshi, pressionada pela fome como toda a comunidade, morre depois de comer carne apodrecida.

O episódio em que a morte figura mais diretamente é o do cerimonial fúnebre de Cunshi. Enquanto o corpo está sendo velado, Chiliquina combina com o vigário o sepultamento da mulher, e o sacerdote conduz o índio num passeio pelo cemitério cristão, que é descrito como um latifúndio: “¡Mira! - insistió el cura observando el camposanto con codicia de terrateniente - según las malas lenguas aquello era su latifundio” (ICAZA, 1975, p. 163). Proprietário da morte, o vigário trata-a como mercadoria: “Arrimándose plácidamente al tronco de un ciprés, continuó ponderando las excelencias de su mercadería con habilidad de verdulera” (ICAZA, 1975, p. 164). E exhibe todas as habilidades de um bom negociante: “Al notar el religioso que el indio bajaba los ojos como si tuviera vergüenza de que la mercadería factible a sus posibilidades sea tratada mal, el buen Ministro de Dios se apresuró a consolar” (ICAZA, 1975, p. 164-165).

À maneira da terra dividida entre patrões e empregados, aos primeiros as melhores e mais férteis e, aos segundos, os huasipungos ribeirinhos, expostos ao risco das enchentes, o ce-

mitério apresenta-se como uma plantação de cruces, a lavoura do vigário, “una especie de sementera de tumbas, toda florecida de cruces, que se extendía a la culata del templo” (ICAZA, 1975, p. 163). A mitologia cristã combina-se, então, a um discurso agrícola para classificar os mortos:

- Éstos... Los que se entierran aquí, en las primeras filas, como están más cerca del altar mayor, más cerca de las oraciones, y desde luego más cerca de Nuestro Señor Sacramento [...], son los que van más pronto al cielo, son los que generalmente se salvan. [...] Mira bien – insistió el sotanudo señalando al indio alelado las cruces de la primera fila de tumbas a cuyos pies crecían violetas, geranios, claveles. [...] Avanzó por un pequeño sendero, y continuó su sermón ante las cruces de las tumbas que se levantaban en la mitad del camposanto:
- Estas cruces de palo sin pintar son todas de cholos e indios pobres. Como tú puedes comprender perfectamente, están un poco alejadas del santuario, y los rezos llegan a veces, a veces no. La misericordia de Dios, que es infinita [...], les tiene a estos infelices destinados al purgatorio. [...] Es como los rosales que ves aquí: un poco descuidados, envueltos en maleza, pero... Mucho les ha costado llegar a liberarse de las zarzas y de los espinos... Mas, al fin y al cabo, un día florecieron, dieron su perfume. [...] El indio se metía por unas tumbas mal cuidadas, derruidas, cubiertas de musgo húmedo y líquenes grises. [...] El señor cura, con mirada de desdén y asco, señalando hacia el rincón final del cementerio, donde no se veía sino cruces apolilladas, donde las hortigas, las moras y los espinos habían crecido en desorden de cabellera desgredada de bruja, donde un zumbar continuo de abejorros y zancudos escalofriaba el ánimo. [...]
- Allí... Los distantes, los olvidados, los réprobos. [...] Los del... [...] ... ¡infierno! (ICAZA, 1975, p. 163-166)

Nota-se que o cemitério cristão reproduz o escalonamento da sociedade capitalista, e o espaço da morte recebe daqui o seu princípio normatizador. O enterro na primeira fileira do cemitério é o mais caro; as últimas covas são as mais baratas, mas ali “sólo habitan los demonios” (ICAZA, 1975, p. 166). Certamente Chiliquinga só tem dinheiro – se o tiver – para pagar uma cova no “inferno” do campo santo, à margem do sistema civilizador.

A morte é um elemento de ordenação cultural, pois comunica com o sobrenatural e o sagrado, que é o ponto de referência para a organização cultural (ELIADE, 2001, p. 25-26). Em *Huasipungo*, há uma penetração do material no sagrado, uma profanação da morte pelas leis do capital, pela qual a morte se torna elemento de separação e hierarquização, concebida da

perspectiva do dominador branco, europeu, patriarcal e expansionista. Na mesma imagem, a morte, que deveria devolver o indivíduo ao estado coletivo do morto sem nome, mantém o individualismo da sociedade de classes, enquanto o espaço natural é geometrizado como um campo para cultivo e exploração de riquezas. A atitude ilegítima desse espírito mercantil que perverte a morte aparece na própria indignação do vigário, que ironicamente condena o ato de ver as coisas “celestiais” como “transações terrenas”, quando Chiliquinga lhe pede para fiar o pagamento do enterro:

¿Entrar al cielo al fío? No faltaba otra cosa. ¿Y si no me paga el indio aquí en la tierra quién le saca a la difunta de allá arriba?”, pensó el párroco verdaderamente indignado. Luego continuó:

- No se puede. Eso es una estupidez. Mezclar las burdas transacciones terrenales con las cosas celestiales. ¡Dios mío! ¿Qué es lo que oigo? ¿Qué ofensa tratan de inferirte Señor? [...] En el otro mundo todo es al contado. (ICAZA, 1975, p. 167)

Em *Maíra*, por sua vez, o tema da morte é tão presente, que Maria Luiza Ramos chega a defender que ele constitui o *leitmotiv* do romance (2000, p. 159). Já os primeiros capítulos da trama mostram duas mortes, a da branca Alma e a do índio Anacã. Enquanto a primeira aparece fatalizada no cadáver encontrado na mata e denuncia seu poder nulificador pelo título inominado de “A morta”, a morte do chefe mairum é preparada e ritualizada, de forma a perder seus contornos trágicos, e o capítulo leva o nome próprio do tuxaua que, imortalizado, não o perderá. Como afirma Maria Luiza Ramos, “ao contrário da morte violenta da mulher branca, na exuberância de seus prováveis trinta anos, a morte do tuxaua representa a saturação do exercício de uma vida que, atingindo a idade avançada, deve se extinguir” (2000, p. 142). É, portanto, uma morte necessária e desejada.

Para os mairuns e sua cosmovisão antipatriarcal, morte é, paradoxalmente, vida; e, ao contrário, o que se pensa ser vida, revela-se em verdade morte. Por isso Anacã deseja sua própria morte: “Preciso morrer para que surja e cresça o tuxaua novo”. É que a morte, concebida no interior da própria vida, não é sua negação, mas a conseqüência de sua intensidade: “Já dancei muito Coraci-Iaci. Já cantei muito maré-maré. Já comi muito pacu. Já bebi muito cauim. Fodi bastante. Já ri demais. Estou velho. Chegou minha hora, vou acabar” (RIBEIRO, 2001, p. 37). Quando, então, recebem o comunicado do tuxaua, os mairuns contemplam o pôr-do-sol “quase com alegria”, pois o que define o momento não é um sentimento de fim, mas de transição: “Já não é dia e ainda não é noite” quando surgem as mulheres com água da Lagoa Negra para fazer, na cova de Anacã, o barro da

vida. Então, “Anacã está sepultado. Logo morrerá. A vida deve, agora, renascer” (RIBEIRO, 2001, p. 40).

Os ritos fúnebres nada têm da desesperança do passeio de Chiquinga pelo cemitério. O exercício de cavar a cova de Anacã assemelha-se a rituais de fertilidade, em que, sobre uma fenda no chão, os celebrantes introduzem as mãos ou varas de madeira para imitar o ato sexual: “Os homens de todas as famílias da banda azul-ouí se revezam abrindo, no chão duro de bate-pé do pátio de danças, a cova de Anacã. Trabalham devagar, com paus de ponta endurecida a fogo, que ressoam ao ferir a terra, marcando um ritmo lúgubre” (RIBEIRO, 2001, p. 39). É que cova e ventre, nessa visão eufemista da morte, participam da mesma função: “[Jaguar] usava a palavra oco e apontava a minha xota, dizendo que é o oco da vida e tem o mesmo nome de certo patuá não sei de quê, cheio de ossos emplumados, que é o oco da morte”, conta Alma. “Por um se nasce aqui neste mundo, dizia ele, por outro se nasce lá no outro mundo. Por isso, dizia, o defunto daqui é o bebê de lá e o bebê daqui é o defunto de lá, e são chamados também pela mesma palavra” (RIBEIRO, 2001, p. 345). Ao final, a rega de Anacã traz a exuberância e o colorido do verão e as festas e danças dos mairuns. Ao redor de sua cova se celebrará a festa de Jurupari e o ritual de passagem dos adolescentes da tribo: “Tudo rola ao redor do umbigo do mundo: esse pátio mairum com o tuxaua Anacã plantado no meio” (RIBEIRO, 2001, p. 100).

Anacã, portanto, não morre, como insiste o mundo civilizado em dizer de Alma. Quando ele decide morrer, torna-se, em verdade, um “morto-vivo” (RIBEIRO, 2001, p. 38). Como observa Maria Luiza Ramos, sua morte é “predeterminada”: “O chefe decide que vai deitar-se para dormir e não mais acordar. Já viveu bastante e é preciso que se afaste para que a vida de seu povo se renove; não há sepultamento nem cremação, nada que faça desaparecer o cadáver por motivos éticos ou metafísicos” (RAMOS, 2000, p. 168). Exposta no enredo, como diz Antonio Candido, “por etapas” (2001, p. 384), a morte de Anacã é uma morte *experimentada*, uma morte *vivida*.

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

Anacã [...] apodrece e fede com uma catanga doce, penetrante, terrível. Sua presença já se sente conforme sopra o vento, desde as dunas do Iparanã até o oco da mata. Não é um fedor de carniça de bicho morto ou de defunto desenterrado. É um cheiro agudo como ponta de flecha, leve como penugem, cortante como lasca de taquara. E sempre eternamente presente no nariz de cada um. Até no meio da mata, caçando, fugindo

dele, ele cheira; levado na pele, nos cabelos, sabe-se lá onde. (RIBEIRO, 2001, p. 55)

Morrer é, então, viver plenamente: “Nunca Anacã, o tuxaua, esteve tão presente e dominador” (RIBEIRO, 2001, p. 67). A onipresença de Anacã é simbolizada ainda em seu prolixo sepultamento, que percorre as imagens dos quatro elementos materiais: primeiro enterrado e regado com a água da Lago Negra, depois seus restos são pendurados ao vento sobre o leito da lagoa, mas não sem antes ter os ossos enfeitados com “plumas de cores” como “pássaros vivos”, figura que remete ao fogo e à fênix que o simboliza, célebre imagem da eternidade e do poder de ressurreição. Seu enterro nas águas confere-lhe também a divindade tribal, uma vez que “o lugar de Maíra”, deus máximo dos mairuns “fica nas águas” (ZANNONI, 2000, p. 171).

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

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

Temos, portanto, em *Huasipungo* e em *Maíra*, visões opostas da morte, uma marcada pelo imaginário patriarcal e outra por um imaginário, por assim dizer, feminino.

O biólogo e historiador das culturas Humberto R. Maturana, da Escola de Santiago, explica que o patriarcado e a cultura pré-patriarcal, que ele chama “matrística”¹, caracterizam-se por

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

“modos diferentes de viver as relações humanas” (2004, p. 35). Maturana e Verden-Zöllner (2004, p. 18-21) afirmam que, quando a humanidade nasceu, há mais ou menos três milhões de anos, vivia, de forma natural e sem reflexões ou artificialismos, em redes de conversações que “envolviam a colaboração dos sexos na vida cotidiana, por meio do compartilhamento de alimentos, da ternura e da sensualidade”. No mundo matrístico, “é crível que as conversações de tal rede fossem de participação, inclusão, colaboração, compreensão, acordo, respeito e co-inspiração” (MATURANA; VERDEN-ZÖLLNER, 2004, p. 42). O pensamento não distingue as coisas entre si, mas as concebe integradas num todo harmônico. Na cultura matrística “o pensamento humano talvez tenha sido naturalmente sistêmico, lidando com um mundo em que nada existia em si ou por si mesmo, no qual tudo era o que era em suas conexões com tudo mais” (MATURANA, 2004, p. 46).

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

Nas sociedades matrísticas, o mundo era a deusa e a terra era a mãe universal, dotada dos atributos femininos de proteção e nutrição. Como afirma Campbell (2002b, p. 115), “há uma estreita e evidente correspondência entre a atitude da criança com relação à mãe e a do adulto com relação ao mundo material circundante”. A vida é um processo em que cada criatura vive em função da morte de outra, num fluxo contínuo de transferência de energia de um ser a outro, que mantém a eternidade do universo. O caçador primitivo, quando matava um animal para se alimentar, entendia que praticava um ato sagrado, integrado à harmonia do cosmo, segundo a qual a morte existe para gerar a vida.

Com a apropriação dos rebanhos e o estabelecimento de fronteiras entre o espaço central de ação humana e o espaço periférico da ação de outros predadores, os grupos pastoris tiveram certamente que matar os rivais na caça. Caçar para alimentar-se “e matar um animal restringindo-lhe o acesso a seu alimento natural – e agir assim de modo sistemático – são

ações que surgem sob emoções diferentes”, comenta Maturana (2004, p. 54). “No segundo caso, aquele que mata o faz dirigindo-se diretamente à eliminação da vida do animal que mata”, isto é, a vida do animal não serve a outra vida, mas é, ao contrário, dispensada, expurgada, eliminada, para que um outro sujeito exerça sua supremacia sobre o mundo e as coisas. “Essa matança não é um caso no qual uma vida é tirada para que outra possa prosseguir”, observa o autor. “Aqui, uma vida é suprimida para conservar uma propriedade, que fica definida como tal nesse mesmo ato.”

As emoções despertadas por um e outro ato são, portanto, opostas. No caso do caçador, o animal caçado é um ser sagrado, divino como qualquer parte de uma natureza divina, que é sacrificado para manter o equilíbrio da existência e desperta, por isso, no caçador um sentimento de gratidão e de respeito pela morte; contudo, para o pastor, matar constitui antes um puro assassinato, para manter, não uma harmonia natural, mas uma *ordem artificial*, edificada no ato da delimitação e apropriação de um espaço natural, o rebanho: “Na ação de caça o animal caçado é um amigo, enquanto que na ação de matar o animal morto é um inimigo”. Na origem do pastoreio surge, portanto, o antagonista mítico, “aquele cuja vida a pessoa que se torna um pastor quer destruir para assegurar a nova ordem que se instaura por meio desse ato, que configura a defesa de algo que se transforma em propriedade nessa mesma atitude de defesa” (MATURANA, 2004, p. 56). Assim, se o caçador respeitava e aceitava a morte como uma condição mútua de sobrevivência entre duas espécies, a partir da experiência pastoril, ao contrário de um bem que traz a vida, a morte é vista como um mal, que conduz à perda e ao fim. No emocionar do caçador, se o animal pode ser morto para alimentá-lo, também é natural que um caçador o seja ocasionalmente, para a manutenção do equilíbrio cósmico; na visão do pastor, o Outro, animal predador ou homem de outro clã, é um inimigo que ameaça, e o imperativo é matá-lo antes de ser morto. A morte, que na visão matrística iguala as criaturas, no patriarcado submete-se, então, a um conceito hierárquico.

Por outro lado, como o emocionar e a ação dos desejos nunca se limitam a apenas uma esfera da existência, mas estão sempre lá onde está o sujeito, se as conversações de apropriação e hostilidade surgem e são aprendidas no trabalho do pastoreio, logo se estendem a todas as demais atividades da vida social, como o trato da terra e o domínio das idéias e das crenças, estabelecendo três outras mudanças: “o desejo constante por mais, numa interminável acumulação de coisas que proporcionavam segurança; a valorização da procriação como forma de obter segurança mediante o crescimento do rebanho ou manada; e o temor da morte como fonte de dor e perda total” (MATURANA, 2004, p. 59-60). O homem da cultura pastoril e patriarcal sente,

assim, desejo de aumentar as fronteiras artificialmente demarcadas para cada vez mais eliminar os riscos periféricos – é lei da geometria: reduz-se a periferia aumentando as margens do centro. A cultura patriarcal européia surge, pois, “como uma alteração na configuração do emocional” de onde “resultou uma mudança” nas formas de pensar, agir, desejar ou relacionar-se (MATURANA, 2004, p. 12). Trata-se de uma cultura que “valoriza a guerra, a competição, a luta, as hierarquias, a autoridade, o poder, a procriação, o crescimento, a apropriação dos recursos e a justificação racional do controle e da dominação dos outros por meio da apropriação da verdade” (MATURANA, 2004, p. 37).

Existem, pois, no imaginário antropológico, duas posturas diferentes diante da morte, conforme ela surja de um emocional patriarcal ou de um emocional matrístico. Campbell (2002a, p. 91) define a postura das culturas pastoris, própria dos povos civilizadores, como “negativa em relação à morte e positiva em relação ao ego” e a das sociedades agrícolas ou dos “plantadores tropicais”, característica dos povos ameríndios, como “negativa em relação ao ego e positiva em relação à morte”. Para este, a morte está na vida; para o outro, a vida exige a morte.

As imagens benfazejas da morte compõem o que Gilbert Durand denominou o “Regime Noturno” do imaginário, caracterizado por uma inversão da hostilidade própria do herói solar do Regime Diurno. No Regime Noturno, o mal instituído pela visão separatista de um ego acentuado converte-se em bem e o sujeito repousa num modelo materno da morte (DURAND, 2002, p. 197-198). A queda é vista como descida, num processo que Bachelard chamou “complexo de Jonas”, aludindo ao profeta bíblico que passou três dias no ventre da baleia e foi vomitado vivo. Por meio desse complexo, a urna funerária converte-se em ventre: “Sair do ventre é nascer, sair de um sarcófago é renascer. Jonas, que permanece no ventre da baleia três dias como Cristo permanece no túmulo, é pois uma imagem de ressurreição”, comenta Bachelard, para quem a essa imagem associa-se o “tema da Morte maternal”, o “tema da crisálida”, isto é, a urna de carne, o ventre. As imagens da crisálida e do sarcófago “têm o mesmo centro de interesse: um *ser encerrado*, um *ser protegido*, um *ser escondido*, um ser restituído à profundidade de seu mistério. Este ser sairá, este ser renascerá. Há aí um *destino da imagem* que exige essa ressurreição” (BACHELARD, 2003, p. 139, grifos do autor).

Por isso, enquanto a imaginação diurna e patriarcal quer limpar o indivíduo, purificá-lo de todos os resíduos de sua mortalidade terrena, a matrística e noturna quer, ao contrário, misturá-lo à terra, torná-lo ao barro imemorial de onde a vida sempre ressurgir. “Debía ir al viaje eterno limpia como llegó a la vida”, diz o narrador de *Huasipungo* do cadáver de Cunshi, descrevendo a preparação do corpo para o velório (ICAZA, 1975,

p. 163). Aqui o indivíduo deve separar-se do mundo para viver puro na eternidade. Anacã, ao contrário, deve fundir-se à Terra Mãe, sua cova é regada como um canteiro e sua “alma” é o barro que anuncia nova vida:

O aroe [...] estende então os dois braços em toda a extensão para os lados, os aproxima depois lentamente, um do outro, junta as mãos espalmadas e as baixa, simultaneamente, afundando-as na terra mole da cova. As enterra juntas, devagar, e começa a afastar a crosta de barro para os lados. Descobre, assim, por debaixo, uma camada de lama mole escura, de onde sai um cheiro intensíssimo, terrível. Trabalha, agora, com as mãos retirando aquela lama debaixo e escorrendo com uma cuia o líquido verde, espesso, gordo, em que se desfizeram as carnes de Anacã. A caveira começa a aparecer cinzenta, sobre o fundo da cova, brilhando à luz da manhã. (RIBEIRO, 2001, p. 120)

Para o narrador da exumação de Anacã, importa mais sentir nas mãos o húmus vital em que se transformou a carne do tuxaua, cujo crânio surge do barro verde da cova, reluzindo na manhã como um sol nascente. Da mesma forma, enquanto, em *Huasipungo*, “la muerta, en cambio, con su olor nauseabundo pedía sepultura a gritos” (ICAZA, 1975, p. 168), isto é, conclamava a urgência de separar-se dos vivos, o cheiro de Anacã, como vimos, é “doce” e, na morte, está “eternamente presente”.

Essas diferenças nas imagens da morte veiculadas nos dois romances devem-se à predominância, em um ou outro, da visão patriarcal ou matrística, respectivamente do civilizador ou da cultura tropical. No romance de Icaza, a cultura do civilizador é hegemônica também no enredo, e os indígenas permanecem como que sem voz. Na representação do conflito entre o projeto civilizador e os anseios indígenas, estes aparecem esmagados e subsumidos pela cultura dominante e sobressaem-se “a ignorância, a ingenuidade e o primitivismo dos índios em relação à esperteza do latifundiário, que incentiva o *modus-vivendi* do indígena, com rasgos animais, repugnantes, explorado por todos os poderes” (JOZEF, 1986, p. 123). Daí a predominância da caricatura, a aparência grotesca de muitas cenas, como a da mercantilização do cemitério, e a ausência de elementos culturais autóctones que tantas vezes se criticou no autor. Tudo o que se apontou como falha em Icaza é, na verdade, recurso estilístico para servir “a la representación de una realidad atroz” (POLAR, 1993, p. 731). Se a cultura indígena está pouco manifesta, é porque os valores colonizadores são onipresentes:

El lector siempre quedará insatisfecho por la falta de profundidad del conjunto de la representación narrativa. Tal se advierte, en especial, en la ausencia de contenidos culturales en la caracterización del pueblo indígena [...] y en la captación de su accionar en términos fundamentalmente reactivos, casi como pura respuesta a la brutal agresión de los poderosos. [...] *Huasipungo* describe e condena el estado de opresión que

sufren los campesinos indios, explica y también condena el sistema que ejerce la explotación, y los mecanismos que usa, avala la justicia de la rebelión indígena, que propone como solución al problema de la discriminación y la expoliación que soportan los indios, pero su mundo interior, los valores de su cultura, quedan difuminados y en algunos casos hasta puestos en cuestión, como si el dominio social que los oprime hubiera también liquidado sus modos de entender el mundo y la vida, incluyendo la propia. (POLAR, 1993, p. 732)

O episódio do cemitério é, pois, eloquente com respeito à dominância do imaginário civilizador no livro de Icaza: é o homem branco que ordena este mundo, por isso a morte é concebida na hierarquia. Para o indígena, a morte no patriarcado é absoluta, pois ele está relegado à margem do sistema estratificado. Então, o leitor de *Huasipungo* “siente indignación frente a los abusos de los terratenientes, que el narrador condena una y otra vez, pero con respecto al pueblo indígena es poco probable que sienta otra cosa que piedad y conmiseración. Parece destruido para siempre” (POLAR, 1993, p. 729). Por isso, para Polar, apesar de sua estratégia política “endeudada del positivismo”, com vistas a “condenar la crueldad de los terratenientes”, o romance de Icaza é o “que comprende mejor la índole del problema andino” (POLAR, 1993, p. 731).

Enquanto, porém, *Huasipungo* é o relato de um extermínio, numa batalha à qual apenas uma cultura poderá sobreviver, *Maíra* narra a transformação cultural para esta mesma sobrevivência e sua trama mostra a transfiguração étnica do povo mairum para adaptar-se à situação de conflito desencadeada pelo encontro com uma cultura mais agressiva.

Darcy Ribeiro defendia que, às comunidades indígenas cabem três formas de reação à invasão civilizadora: a “fuga para territórios ermos”, num adiamento do combate frontal; a “reação hostil aos invasores”, que envolve a vida tribal num estado de guerra contínua; ou a “aceitação do convívio”, uma “fatalidade inelutável” a que, mais cedo ou mais tarde, todas as tribos se conformam (RIBEIRO, 1982, p. 220). Estas três reações são as que freqüentemente se vêem representadas no romance indigenista do século XX. A primeira reação é a da comunidade de Rosendo Maqui, no romance de Ciro Alegría, *O mundo é grande e estranho*; a segunda figura na conclusão do *Huasipungo*, de Jorge Icaza; a terceira, finalmente, constitui o tema do *Maíra*, de Darcy Ribeiro. É que o terceiro problema talvez tenha tomado maior relevo aos olhos dos brasileiros do século XX.

Quando, diante da nova investida republicana para o interior, o indígena reage, a sociedade urbana divide-se ao posicionar-se diante dos dois lados do conflito. Com a literatura romântica de José de Alencar e Gonçalves Dias, o índio tinha passado a fazer parte do “sentimento de uma nacionalidade

brasileira” (GOMES, 2000, p. 26). A população urbana, cuja visão da questão indígena era vista através dos olhos daqueles autores, não se identificava com os interesses dos novos colonizadores e não aceitava o tratamento hostil às tribos:

Abria-se um abismo entre a mentalidade das cidades e a dos sertões. Enquanto, para os primeiros, o índio era personagem idílico de romances no estilo de José de Alencar ou dos poemas ao gosto de Gonçalves Dias, ou ainda, o ancestral generoso e longínquo, que afastava toda suspeita de negritude; para o sertão, o índio era a fera indomada que detinha a terra virgem; era o inimigo imediato que o pioneiro precisava imaginar feroz e inumano, a fim de justificar, a seus próprios olhos, a própria ferocidade. (RIBEIRO, 1982, p. 128-129)

Nesse momento surge o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPI), criado juridicamente pelo Decreto nº 8.072, de 20 de julho de 1910, e inaugurado em 7 de setembro do mesmo ano. Com a criação do SPI, são fixadas novas linhas para a política indigenista brasileira, cujo princípio era “o respeito às tribos indígenas como povos que tinham o direito de ser eles próprios, de professar suas crenças, de viver segundo o único modo que sabiam fazê-lo: aquele que aprenderam de seus antepassados e que só lentamente podia mudar” (RIBEIRO, 1982, p. 138). A medida foi tão inovadora que, segundo Darcy Ribeiro, a 39ª Conferência Internacional do Trabalho, realizada em 1956, em Genebra, inspirou-se em grande parte na legislação brasileira para orientar políticas indigenistas de outros países (RIBEIRO, 1982, p. 141).

O que Darcy Ribeiro e seus companheiros do SPI propunham não era nem extinção nem isolamento, mas condições de convivência nas diferenças: “O indigenismo brasileiro, superando essas atitudes extremadas, propugna por medidas que, resguardando o índio da extinção, o preparem paulatinamente para interagir em igualdade de condições com os demais brasileiros” (RIBEIRO, 1982, p. 195). Por isso a recusa da assimilação, que não pode ser admitida porque a sociedade assimiladora ocidental não é modelar, é exclusivista e segregacionista (RIBEIRO, 1982, p. 197). *Huasipungo* é um romance da assimilação: ali, o povo quíchua já aparece integrado ao sistema econômico capitalista, na qualidade de mão-de-obra servil.

Por outro lado, enquanto *Huasipungo* concentra-se mais sobre a questão material da terra, *Maíra* discorre sobre os efeitos culturais do conflito. Darcy Ribeiro observa que o encontro das duas culturas resulta sempre na “marginalidade sócio-psicológica das tribos indígenas”, cuja cultura organizada é sobrepujada pela dominante e relegada às margens desta como elemento alterizado. Dentre as causas desta marginalização, o autor aponta duas principais:

- o engajamento compulsório dos índios em nosso sistema econômico, para cuja competição não estão preparados e que só lhes pode assegurar um padrão de vida ainda mais miserável que o dos mais pobres seringueiros, lavradores ou vaqueiros; isto é, condições de vida que dariam cabo de qualquer população;
- a traumatização da cultura tribal ao impacto com uma sociedade dotada de equipamento material esmagadoramente superior, que assume tamanho prestígio aos olhos dos índios que determina um colapso no corpo de crenças e de valores através dos quais eles explicam o mundo e seu lugar nele e encontram motivo para viver e amar a existência. (RIBEIRO, 1982, p. 212-213)

O romance de Jorge Icaza detém-se principalmente sobre a primeira causa e aborda os problemas da assimilação; o de Darcy Ribeiro concentra-se na segunda e tematiza o processo de transfiguração étnica, conceito com o qual o autor define a luta de uma etnia pela sobrevivência ao contato com sociedades nacionais hegemônicas, através da alteração contínua de sua biologia e cultura, para adaptar-se à condição de convívio.

No Brasil, mais do que a assimilação, “o que prevalece é uma acomodação penosa que concilia certa participação na vida nacional com a perpetuação da identidade étnica discrepante” (RIBEIRO, 1982, p. 428). Por isso, enquanto a narrativa de Icaza fala de uma morte absoluta, a do índio marginalizado pela assimilação ao sistema hegemônico civilizador, o romance de Ribeiro aponta para uma morte relativa, uma morte escolhida como a de Anacã, na tentativa de fazer sobreviver algo maior. Daí as posições opostas em que a morte aparece em cada uma das estruturas narrativas: em *Huasipungo*, a cena do cemitério antecede o conflito final entre o civilizador e os quíchuas, apontando para a morte como conclusão da trama; mas em *Máira* ela surge nos capítulos iniciais, como um pressuposto do enredo, de maneira que a impressão final do romance é a de uma vitória sobre a morte. Em Icaza a morte é absoluta e restritiva, porque a situação retratada só permite a visão civilizadora; já em Ribeiro, onde o indígena ainda tem voz, a morte revela sua qualidade de processo integrador das diferenças.

É característica da literatura indigenista, brasileira ou andina, tentar o relato da civilização pelos olhos do Outro, pela recusa e denúncia do caráter excludente de toda ordem, da vontade de negar que move o sujeito civilizador. Em *Huasipungo*, o latifúndio do campo santo é o mundo hierarquizado onde vale mais o que está ordenado pela mão do homem; para gozar do privilégio de pertencer a esta ordem, o indivíduo precisa pagar um preço. Este é o princípio da alteridade: toda ordem é má, porque é excludente; a ordem é um exercício do poder; depois de servi-la, os índios são afastadas de seu gozo. É que, na cosmo-

visão patriarcal, a morte do Outro é condição para a sobrevivência do sujeito; para o índio, a morte é antes uma passagem ao corpo cósmico e coletivo: morrer é viver no Outro.

Abstract

*One objective of this comparative study between two scenes of death in the indigenous novels *Maíra*, by Brazilian Darcy Ribeiro, and *Huasipungo*, by Ecuadorian Jorge Icaza, is to disclose differing notions of death: the white European culture's and the American native's. Another objective is to show the way they express a peculiar *weltanschauung* to each culture: the Christian and pagan, and the settlers and settled. The settlers' views about death in Icaza's *Huasipungo* perform as objects of separation and hierarchy, while the natives' views in Ribeiro's *Maíra* appear as processes of communion and participation. Comparisons between each conception make use of anthropological and archetypal criticism methodologies from the theories of Humberto Maturana, Gilbert Durand, and Joseph Campbell, among others.*

Keywords: *Brazilian Literature; Hispanic-American Literature; indigenous; myth and narrative.*

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *Mitologia na vida moderna..* Tradução de Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002a.

_____. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 7. ed. São Paulo: Cultrix : Pensamento, 2002b.

CANDIDO, Antonio. *Mundos cruzados*. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Um livro-testemunho*. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GOMES, Mércio Pereira. *Darcy Ribeiro*. São Paulo: Ícone, 2000.

ICAZA, Jorge. *Huasipungo*. 10. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1975.

JOZEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

MARIA, Luzia de. O triunfo da vida. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MATURANA, Humberto R. Conversações matrísticas e patriarcais. In: _____; VERDEN-ZÖLLER, G. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano*. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.

_____; VERDEN-ZÖLLER, Gerda. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano*. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.

POLAR, Antonio Cornejo. El indigenismo andino. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina e cultura: a situação colonial*. São Paulo: Memorial; Campinas, SP: Unicamp, 1993. v. 1, p. 719-738.

RAMOS, Maria Luiza. As escrituras da morte. In: _____. *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

ZANNONI, Cláudio. O imaginário Tenetehara no mito dos gêmeos Maíra-ira e Mucura-ira. In: COLÓQUIO NARRATIVA E IMAGINÁRIO, 2000, Araraquara. *Anais...* Araraquara: Unesp, 2000.