
LITERATURA INDIGENISTA: METAMORFOSES AMBIVALENTES

Luzia A. Oliva dos Santos

Universidade do Estado de Mato Grosso

RESUMO: Reler *Macunaíma* é fazer um excuro pela representação indigenista na Literatura Moderna, partindo do pressuposto que o elemento indígena, passa, inevitavelmente, pelo processo de transmutação mítica. A metamorfose consolida-se no percurso do herói que se desencadeia a partir da busca do objeto de valor, a muiraquitã, que se encontra em poder do gigante Piaiamã. A travessia efetiva pelo herói marca-se pela metamorfose do corpo de acordo com os obstáculos que lhe são impostos. Diante disso, o presente estudo centra-se na perspectiva da carnavalização do herói e do realismo grotesco ao evidenciar a presença dos estratos baixos do corpo, vertente abordada pelo crítico Mikhail Bakhtin nos estudos acerca do elemento popular em Rabelais.

PALAVRAS-CHAVE: representação indigenista, moderna, transmutação, carnavalização

ABSTRACT: Re-reading *Macunaíma* means to take an excursion through the indigenista representation in Modern Literature, by starting from the point that the indigenous element passes inevitably by a mythical transmutation process. The metamorphosis is consolidated in the hero journey with triggers itself from the searcher of the object of value, the muiraquitã, that is in the power of the giant Piaiamã. The effectuated crossing by the hero is marked by body metamorphosis according to the obstacles that are imposed to him. In the presence of that, the current study centers on the prospects of carnivalization of the hero and of the grotesque realism when it shows up the presence of the body low layers, view that is approached by the critic Mikail Bakhtin in the studies about the popular element on Rabelais.

KEY-WORDS: indigenist representation, modern, transmutation, carnivalization

Falar de literatura é um desafio na medida que se considera a insularidade dos conceitos e práticas sociais excludentes durante parte da história e da literatura brasileiras em que as representações cristalizam o índio como o outro e, mesmo territorializado antes do branco, presenciou o estreitamento de suas fronteiras geográficas e culturais.

O que se impõe, então, a este trabalho ora iniciado na Universidade do Estado de Mato Grosso, no *Campus* de Sinop, é compreender os processos de representação indigenista em três obras da literatura brasileira que permearam as trilhas tapanhumas, tupis e tantas outras que povoam o corpus mitológico indígena impresso em *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Maíra*, de Darcy Ribeiro e *Meu tio o Iauaretê*, de João Guimarães Rosa.

A princípio toma-se como objeto de estudo o texto de Mário de Andrade pelo fascínio que a figura lendária *Macunaíma* a representa ao transmutar o humano em mito. Este é o eixo condutor da investigação: compreender o projeto estético e artístico das obras que, em diferentes momentos, levam para o princípio da composição a reformulação da temática instaurada pelos românticos. O que se intenta analisar não é apenas a realidade como matéria da Literatura, mas a maneira de articulá-la. Na teoria do bom selvagem que norteou os textos românticos, a modernidade operou um descompasso em sua representação. Deste modo, muito conseqüente, o texto moderno instala grande tensão no próprio tecido da composição. Em oposição à descrição e a idealização, observa-se o quadro que emoldura a representação do elemento indígena no limite do imaginário fabuloso e mítico.

Para o presente estudo, observada a concepção poética do mito como composição de atos pela imitação de ações, contemplam-se as manifestações decorrentes da trajetória do herói nas diversas facetas de sua construção e o reflexo desse aspecto por meio das metamorfoses instaladas na narrativa.

Rerler *Macunaíma*, mesmo diante do volume de crítica produzida, é colocar-se em estado de contemplação diante do conjunto de imagens que tratam do real construído simetricamente ao mito e, também, indagar-se acerca da significação que a transmutação mítica envolve. O herói às avessas é composto por dois aspectos intrinsecamente ligados à carnavalização e ao realismo grotesco que o submetem a uma circularidade narrativa oposta aos heróis clássicos envolvidos por uma verniz cristalizado. A construção do personagem assume gradativamente o caráter de fantasia livre e remota ao conceito de Bakhtin (1997, p. 107) ao postular que "literatura carnavalizada é a que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco". Permanecendo no campo da politonalidade da narração, assenta-se na raiz carnavalesca que transpôs para a literatura à linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas. Partindo da destruição da hermeticidade dos opostos provocada pelo riso carnavalesco e atribuindo significações modificadas para o sentido de matéria e corpo, encontra-se a concepção de realismo grotesco que caracteriza o tipo peculiar de imagem de uma certa cultura. Segundo Bakhtin (2002, p.17),

no realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separados dos demais aspectos da vida. [...] O traço marcante do realismo grotesco é rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.

Diante disso, é necessário entender que a degradação do sublime provocada é ambivalente, pois ao mesmo tempo em que é negativo é, também, positivo. No aspecto corporal, observado mais atentamente neste exercício, o baixo corresponde aos “órgãos genitais, o ventre o traseiro. [...] O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá a vida, e o seio corporal; o baixo é sempre começo” (BAKHTIN, 2002, p.19). Há, portanto, que se destacar que “o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (p.277). O excuro que se faz aqui percorre a jornada do herói, observando as metamorfoses ambivalentes das imagens simbólicas presentes na constituição do personagem.

Macunaíma foge dos padrões estereotipados do ideal ao rir molemente nas diversas vezes em que diz: “Ai! Que preguiça!”. O que se espera de um herói indígena? Corpo forte, destemido e de pele vermelha? Talvez o fosse, se mantidas as concepções clássicas ao tamanho da geografia brasileira que apontam para um herói que manifesta um comportamento do próprio brasileiro. Para a narrativa em estudo, “era preto retinto e filho do medo da noite. [...] ainda Tapanhumas pariu uma criança feia” (p.13). Assim inicia-se a jornada mítica, “a saída do útero, o abandono da posição quadrúpede e a aprendizagem de como ficar de pé” (KELEMAN, 2001, p.28)

Se o nascimento preconiza um herói a ser submetido a constantes metamorfoses, justificasse a presença marcante da fantasia livre ao carnalizá-lo nas peripécias desencadeadas desde a infância: “de primeiro passou mais de seis anos não falando. Se o incitavam a falar exclamava: Ai! Que preguiça”... e não dizia mais nada”(p. 13).

A experiência do corpo organizada pelo mito metaforiza os estados internos da iniciação do herói em que revela a dotação natural biológica quando, dentre outras situações “o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar”(P.13), apontando para a maneira de agir ou de se comportar. Por outro lado, a experiência liga a figura a uma possibilidade de transmutação precoce

mediada pelo elemento mágico: “mas assim que deitou o curumim nas tiriricas, tajãs e trapoerabas da serapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo” (p. 14)

Diante da ordenação das experiências brotadas do processo corporal (tomar corpo) e o da iniciação ao estágio de vida adulta (iniciação sexual), o herói passa a interagir com os que estão a sua volta. Cabe lembrar que as manifestações apontadas são corporificadas a partir do momento em que ele expressa sua linguagem “falando como todos”(p.14). Isso leva a compreender as diferentes fases de sua jornada que se ordenam continuamente por meio da aprendizagem.

Tal aprendizagem constatada nas ações insere, certamente, um questionamento. Que qualidades possui o herói? Como afirmar que não tem nenhum caráter como afirma a crítica? Uma outra possibilidade de resposta indica que o corpo grotesco, fundamental no sistema imagético do humor carnavalesco, consagra o aspecto suscetível de análise: os contrários se olham mutuamente. A fronteira dos comentários estabelecidos na caracterização do herói dá margens para se depreender o conceito que se tem de “herói sem nenhum caráter”. Pode-se aferir que o que parece, preguiçoso, astuto. Esperto, contém, não o olhar da imoralidade do ponto de vista do incorreto, socialmente reprovável. Macunaíma é o caráter, é o seu caráter. Não é amálgama do povo brasileiro, como se tem repetido. É representação do olhar indígena sobre a experiência secular do colonizador, para isso metamorfoseou-se na “água encantada. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele” (p.40). A tentativa tem um propósito: estabelecer e encarnar o corpo do guerreiro, o cavalheiresco, mesmo que seja de forma inapropriada vista pelo viés clássico, uma metamorfose para desorganizar a postura do guerreiro e fazer emergir seu “caráter”, Tirar a condição de negro e adaptar ao branco vai além da constituição das etnias formadoras de nacionalidade, abre um espaço para a mudança e, à medida que muda, surgem possibilidades de repetições carnavaalizadas nas mais diversas faanhas não dignas de um herói, que invertidas, jogam com o poder da ordem social.

Ao tornar-se um herói corporificado passa a conviver com oposições e contradições, o que o leva a organizar suas ações. Assim, ao transpor sua fase inicial de aprendiz atrai-se pela imagem da aventura e, dentre tantas, flecha a própria mãe, matando-a em função de usar seu corpo como o de um guerreiro na tentativa de caça. O feito inapropriado provoca a mudança depois que “Macunaima gastou o jejum se lamentando heroicamente” (p.23)

Esse estágio da jornada inclui a necessidade de deixar o “Mato Virgem” e, mobilizado pelo evento, parte com os irmãos. À medida que avança no afastamento, começa a desorganização da postura como guerreiro, o que emerge é outro tipo de herói. O encontro com Ci, Mãe do Mato, figura guerreira, revela o rebaixamento da

capacidade heróica ao ser submetido pela força feminina. Diante da surra que leva e do perigo iminente, não toma uma atitude esperada, recorre aos irmãos Manaape e Jiguê: "-Me acudam que sinão eu mato! Me acudam que sinão eu mato!"(p.25). O que se nota é que há uma inversão na situação de disputa pelo corpo. Ele queria tomar Ci, dada a descrição apresentada: "era linda com o corpo chupado pelos vícios, colorido com jenipapo"(p.25), porém, o pedido de socorro soa mais como ironia, pois quem apanhava era o herói e encontrava-se na possibilidade de ser morto pelas mãos da mulher. A inversão do poder de força, traduzida pelo caráter elevado, pode ser analisada como "o principio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal" (BAKHTIN, 2002, p. 325). A imagem do "baixo" concretiza-se no ato de violência realizado pelos irmãos do herói. Não houve defesa da figura feminina, "quando ficou imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com Mãe do Mato" (p.26)

Ainda no campo da representação ambivalente das metamorfoses por que passa o herói e a relação que se constitui com o corpo na imediatez das necessidades orgânicas, encontra-se a presença iterativa do ato de "brincar", uma liberação do gesto exclusivamente impregnado por um tom envenenado pela cultura oficial, que intimida com a idéia de juízo e inferno. O ato sexual passa a dessacralizar o cânon que impôs severas regras da linguagem, como se comprova na decência verbal do século XVII. Mas, o caráter expressivo de Macunaíma faz com que certas partes do corpo, como os órgãos genitais na efetivação do "brincar", assumam uma função individualizadora. Assim, "na imagem literária do corpo tudo que é desprovido de valor caracterológico ou expressivo transforma-se em simples observação feita no decurso da narrativa ou a ação" (BAKHTIN, 2002, p. 280). O ato é lúdico, aberto ao mundo: "os dois brincavam muito e depois ficavam rindo um pro outro. [...] mas Ci queria brincar inda mais... convidava... [...] - Vamos brincar. -Ai ! Que preguiça!...E brincava mais outra vez" (p.26-7).

Mundos novos são descobertos pelo herói e o corpo grotesco aparece sem máscara. A profundidade da abertura do corpo, representada nos estratos baixos, exprime a abundância, a fecundidade. Há, porém, a imagem grotesca do corpo queimado, na cena em que o herói, estava "largado por aí num porre mãe" (p.27) esquecendo-se de continuar o ato sexual: "prá animá-lo Ci empregava o estratagemas sublime. Buscava o mato a folhagem do fogo da urtiga e sapecava com ela uma coça coçadeira no chuí do herói e na nalachítchi dela. Isso Macunaíma ficava um lião querendo" (p.27)

Da maturidade do herói desencadeiam-se novas situações que contribuem na formação de sua jornada. A experiência com a morte do filho remonta ao fato de submetê-lo às provas e às transformações por que deve passar e que, a partir delas, superá-las. Nesse percurso, Ci desdobra-se em doadora ao entrefar-lhe o objeto de

valor antes de morrer: "tirou do colar um muiraquitã famoso, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. [...] É a Beta do Centauro" (p.29). A metamorfose em estrêla acentua a fase de afastamento do herói, posicionando-se como guia a quem deve realizar a travessia, tanto de seus conflitos, como do deslocamento de espaço, da tribo a um lugar indefinido. Mesmo exercendo a função de imperador e sendo reverenciado, o que se impõe, agora, é a organização de suas experiências na configuração do novo indivíduo. Assim, a busca pela pedra perdida " na praia do rio [...] porque uma tracajá engolira a muiraquitã" e fora vendida a "um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra" (p. 37) concretiza-se no desenvolvimento das ações que o farão lidar com forças que desconhece, indo do lamento, da solidão á necessidade do encontro com o oponente Piaiamã.

A travessia do herói é por um labirinto desconhecido em sua extensão. Chegar a São Paulo é a exigência de um ato de coragem, uma façanha que "ultrapassa o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e retorno" (CAMPBELL, 1990, p.131-2). A paisagem e as condições do ambiente por onde passa, desconhecidas pelo herói, rumo ao encontro com o gigante, harmonizam-se com sua presteza e capacidade de enfrentar a situação. O espaço do oponente (o gigante Piaiamã) instala o confronto, também carnalizado, do urbano X mato virgem, é o encontro dos opostos. O herói não se instala no centro, representação do alto, do poder, e sim, num espaço carnalizado, ou seja, marginalizado, onde estão presentes a figura da prostituta (p.42), da macumba (cap.VIII), dos trabalhadores e as máquinas (p.42-3). Além de ser o espaço periférico, é, também, o local de encontro com os rituais de profanação, como no sincretismo de elementos da crença cristã e da com a cultura afro: "-...O pão nosso Exu de cada dia hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da senzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém"..." (p. 64). A luta desencadeada pelos opostos aponta para concepção de Eliade (1978, p.35) acerca dos rituais que

se desenvolvem não só num espaço consagrado, ou seja, num espaço essencialmente distinto de espaço profano, mas também num 'tempo sagrado', 'naquele tempo' (in illo tempore, ab origine) em que ritual foi realizado pela primeira vez por um deus, um antepassado ou um herói.

A trajetória do herói estende-se a "capital da república" onde encontra Vei e suas filhas, como também, aventura-se com uma portuguesa. Retorna a São Paulo e participa de uma série de acontecimentos envolvendo seus irmãos e entrando em

confronto com moradores. Numa de suas aventuras consegue matar o gigante, jogando-o num tacho de macarronada e recupera o objeto de sua procura. Inicia-se, assim, o retorno à tribo, última etapa da jornada do herói.

Essa fase é marcada pelo encontro com elementos de seu cotidiano, rios, animais e, Iríqui, a antiga companheira do irmão Jiguê. Todo o percurso compõe-se de armadilhas que impedem a liberdade do retorno, como a metamorfose do irmão, consequência do veneno do anzol: "Só ficou a sombra de Jiguê" (p.145). A inteligência é o elemento que permeia os obstáculos e, a cada degradação do herói, há um antídoto eficaz que o mantém, como na perseguição da sombra que devora o outro irmão, Maanape, e a princesa. Este poderoso método de se livrar da morte e do perigo é que o conduz à "tapera agora" (p.151)

O isolamento inviabiliza a permanência do herói em sua maloca uma vez que "o homem é verdadeiramente ele próprio: no momento dos rituais ou dos atos importantes (alimentação, geração, cerimônias, caça, pesca, guerra, trabalho, etc)" (ELIADE, 1978, p.50). Isso o leva ao abandono do mundo profano dos mortais para viagem paradigmática do mundo divino dos imortais. Tal metamorfose transfigura o herói em mito, a certeza da permanência na figura simbólica da "constelação da Ursa maior" (p. 159). A experiência da transmutação do corpo em elemento astral reafirma que o "herói tem mil faces; esse herói é uma expressão de criação, que continuamente recorporifica a si mesmo" (KELEMAN, 2002, p. 107)

Olhar o mundo imagético indígena ultrapassa os limites desse pequeno ensaio como releitura de Macunaíma, que, certamente, provocará a necessidade do confronto com as narrativas primeiras que se reconhecem e que se querem históricas. É necessário, portanto, uma adesão não só no aspecto do deslumbramento dos gestos livres, espontâneos e criadores dos primitivos, como também, na capacidade de perceber que a experiência com o transcendental faz experienciar a nossa condição nômade, assunto de todos os mitos.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

BAKHTIN, Mikahail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rebelais*. Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Org. por Betty Sue Flowers; trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1978.

KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo*. Trad. De Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 2001.