

UMA PSICOSE COLONIAL NAS AMÉRICAS: VISÕES DE UMA DISTOPIA BRASILEIRA EM *A MORTE E O METEORO*

A COLONIAL PSYCHOSIS IN THE AMERICAS: VISIONS OF A BRAZILIAN DYSTOPIA IN A MORTE E O METEORO

Mateus de Novaes Maia¹

Maria Clara Oliveira da Cunha²

RESUMO

Este artigo objetiva analisar os elementos distópicos da novela *A Morte e o Meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron. A narrativa apresenta contornos próprios do que o autor considera caracterizar uma distopia brasileira, marcadamente, a tematização do fim da cosmovisão e modo de vida dos povos originários em função da imposição de uma racionalidade ocidental com o processo de colonização do continente americano. Traçando paralelos entre a tragédia que recai sobre o fictício povo kaajapukugi, epicentro da novela, e as apreensões históricas acerca do processo colonial brasileiro, são delineados os mecanismos pelos quais o caráter distópico da narrativa é desenvolvido.

Palavras-chave: Distopias Brasileiras, Colonialidade do Poder, Literatura Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

This article aims to analyze the dystopic elements of Joca Reiners Terron's novella *A Morte e o Meteoro* (2019). The narrative presents outlines of what the author considers to be the characteristics of a Brazilian dystopia, notably, the thematization of the end of the cosmovision and the way of life of native peoples due to the imposition of an occidental rationality with the process of colonization of the American continent. Drawing parallels between the tragedy that falls over the fictional kaajapukugi people, the epicenter of the novella, and historical apprehension regarding the Brazilian colonial process, the mechanisms through which the dystopic character of the narrative is developed are delineated.

Keywords: Brazilian Dystopias, Coloniality of Power, Contemporary Brazilian Literature.

Introdução

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), campus Gragoatá. Mestre em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura (UFF) e Licenciado em Geografia (UFF). E-mail: mateusnovaes@id.uff.br.

² Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal Fluminense (UFF), campus Gragoatá. Licenciada em Letras – Português/Inglês (UFF). E-mail: mariac@id.uff.br.

No início de 2021, o último representante do povo Juma faleceu em decorrência da Covid-19.³ O ancião era o único ainda vivo dos sete sobreviventes do genocídio de sua etnia que, após anos de exploração e invasões por parte de garimpeiros e seringalistas ao longo dos séculos XIX e XX, foi levada à extinção pelo massacre de 1964 na bacia do rio Purus, com a morte de mais de 60 indígenas⁴. É também em torno da região do Purus que se desenvolve parcialmente a novela apocalíptica *A Morte e o Meteoro* (2019), do autor Joca Reiners Terron, em que se narra a morte de um povo e de sua cosmovisão — a qual acaba por encapsular o fim do mundo como um todo, que ocorre em paralelo a esse apocalipse particular.

A narrativa se passa por volta do ano de 2030, quando todo o ecossistema amazônico foi destruído, comprometendo a subsistência do povo kaajapukugi, uma tribo indígena isolada da qual a essa altura só restavam cinquenta sobreviventes. Seus números minguaram na medida em que seus meios de vida — que iam dos alimentos e plantas medicinais de que eles se valiam até à espécie de besouros dos quais extraíam o tinsáanhán, substância essencial aos rituais em que acessavam sua vida espiritual — escasseavam. Por conta disso, para os kaajapukugi não havia mais mundo físico ou metafísico, nem mesmo perspectiva de futuro, uma vez que não havia mulheres nem crianças entre os indígenas remanescentes. Para escapar à devastação de sua terra, então desertificada, os últimos kaajapukugi recebem asilo político no território dos mazatecos, em Huautla, no México.

O primeiro responsável pelas negociações de exílio foi o sertanista brasileiro Boaventura, que em condições misteriosas logo no início da narrativa. Como consequência, quem se torna encarregado de todo processo é o narrador, um antropólogo mexicano cujo nome não é revelado e a quem Boaventura lega um vídeo em que relata sua própria história de vida e a trajetória dos kaajapukugi, que se confundem de maneira inelutável. Assim, a narrativa se constrói por meio de dois planos temporais que se articulam a partir do narrador-personagem, que busca compreender no presente em que vive os desdobramentos de um passado marcado pela

³ “O último ancião Juma morre de covid-19 e leva para o túmulo a memória de um povo aniquilado no Brasil”, *El País*, 19/02/2021 <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-02-19/o-ultimo-anciao-juma-morre-de-covid-19-e-leva-para-o-tumulo-a-a-memoria-de-um-povo-aniquilado-no-brasil.html#:~:text=Aruk%C3%A1%20Juma%2C%20sobrevive%20de%20um%20entre%2012.000%20e%2015.000%20membros> Acesso em: 30 jul. 2021.

⁴ Sobre a história do povo Juma conferir a página dos Povos Indígenas no Brasil no site: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Juma>

destruição colonial através do relato gravado em vídeo por Boaventura, em que ele reconstitui seu passado e revela as circunstâncias a respeito de seu primeiro contato com o povo kaajapukugi, desenrolando uma trama cujos meandros se confundem entre passado, presente e futuro.

Ao tomar a distopia como um gênero que enfatiza problemas que assolam uma sociedade, é possível entrever na novela diversos aspectos que o relacionam ao gênero, uma vez que a obra levanta questões de um Brasil que está muito próximo — como o genocídio dos povos originários sancionado pelo Estado brasileiro, que avança desde a colonização e se faz presente até os dias de hoje, e a crise ambiental impulsionada pelo modo de exploração capitalista que afeta todo o planeta. Em entrevista ao *Correio Braziliense*, Terron aponta a dificuldade em escrever uma distopia no Brasil, argumentando que “a própria realidade brasileira é distópica” (TERRON, 2019b). Segundo o autor, a sociedade brasileira não teria se desenvolvido a ponto de sofrer a decadência típica da distopia, sendo distópica “desde que o primeiro português assentou suas tamancas nestas praias” (TERRON, p. 346, 2019b).

A colonialidade como motor distópico da narrativa

Já nas primeiras linhas de *A Morte e o Meteoro*, o narrador anuncia que essa história é “como o epílogo irrevogável da psicose colonial nas Américas” (TERRON, p. 11, 2019a). O processo de colonização portuguesa em terras brasileiras ocorreu de forma extensiva e violenta, resultando no genocídio dos povos nativos, na sua exploração como mão-de-obra e a comodificação dos recursos naturais de seus territórios à medida que o empreendimento colonial adentrava o território brasileiro. Mesmo que o Brasil tenha se tornado independente, o poder colonial continua manifesto em sua estrutura político-econômica, o que o sociólogo peruano Aníbal Quijano conceitua como “colonialidade do poder” (QUIJANO, 1992). Para o autor, a conquista colonial nas Américas estabeleceu as bases para a formação do poder global que articula as relações sociais, econômicas e políticas no sistema-mundo de hoje, estando elas baseadas na racionalidade eurocêntrica formada a partir do conceito de raça, que é concebida como categoria “científica” e “natural” a fim de justificar uma suposta superioridade europeia, bem como suas práticas imperialistas. Ele explica que:

A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade (QUIJANO, 2005, p. 107-108).

Desse modo, apesar do colonialismo não mais existir como política formal de dominação, sua lógica é reafirmada hoje pela reprodução das relações de poder estruturais que o caracterizam, materializando-se numa articulação desigual de poder entre países do norte e sul global (QUIJANO, 1992, p. 11). Nesse sentido, o fim do domínio português sobre o território brasileiro não significou o fim do legado da relação de desigualdade e espoliação que se estabeleceu entre as classes dominantes e os povos desterritorializados, uma vez que esse modelo de exploração se consolidou como base das estruturas socioeconômicas do país perdurando até os dias de hoje (LEITE, 2019, p. 8-10).

Embora apareça de maneira subjacente no romance, a máquina colonial do Estado desempenha papel determinante na destruição do meio ambiente e dos povos que ali vivem, uma vez que o motor principal da narrativa é o pedido de refúgio dos kaajapukugi. Além de imigrarem em função da condição insustentável do ambiente em que viviam na Amazônia, destruída “em parte devido à extinção das novas demarcações de reservas indígenas e do cancelamento das antigas” (TERRON, p. 14, 2019a), os indígenas estavam sendo “caçados com determinação pelo Estado e pelos seus agentes de extermínio: garimpeiros, madeireiros, latifundiários e seus capangas habituais, policiais, militares e governantes” (TERRON, 2019a, p. 14.). Ficam evidentes a omissão do Estado e a sua ineficácia diante dos acontecimentos narrados, sobretudo na descrença com que o narrador descreve, muitas vezes de forma cínica, os agentes e as

instâncias governamentais parcamente envolvidos nos trâmites envolvendo os kaajapukugi.

É com ironia que ele descreve o trabalho burocrático e infrutífero que exerce na Comissão Nacional para o Desenvolvimento dos Povos Indígenas, despachando “ônibus decrepitos” e preenchendo “certidões de nascimento e óbito a granel” (TERRON, 2019a, p. 12). O político que o imbuíu do trabalho era “um imbecil”, sendo esta iniciativa o “lampejo final da monótona vida sináptica daquele desprivilegiado pelos neurônios” (TERRON, 2019a, p. 11) e a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai) “não passava de um almoxarifado onde o Estado depositava velhos trastes” (TERRON, 2019a, p. 17).

O clima de desesperança que envolve a narrativa é total, o que se reflete no estado em que se encontram tanto os personagens quanto o próprio mundo. O pedido inédito de asilo político por parte de um povo ameríndio inteiro coincide com a ida de um casal de astronautas a Marte, na primeira tentativa de colonização espacial por parte da China. Embora essa iniciativa possa representar esperança de um novo mundo e o recomeço de uma nova vida para os humanos, também denota a falta de soluções para esse mundo que se encontra em rápido processo de destruição. Além disso, a ausência de mulheres vivas na história acentua a esterilidade dessa sociedade, assim como a impossibilidade de continuação. Com exceção de uma jovem kaajapukugi e de uma fotógrafa britânica que aparecem no relato de Boaventura, todos os personagens são homens, sem filhos ou herdeiros, órfãos e solitários, dispendendo seus esforços derradeiros e infrutíferos na tentativa de dar continuidade às suas existências, como pode ser observado no trecho que trata das disposições sobre o traslado do povo indígena:

Em resumo, tratava-se da última aposta na sobrevivência dos últimos cinquenta kaajapukugi a partir da última ideia (que também foi sua primeira e única) de um político medíocre, levada adiante pelo último sertanista e por um velho mazateco recém-enviuvado que representava o último de sua linhagem xamânica. Eu também estava nas últimas. Não tinha como dar errado. (TERRON, 2019a, p. 12).

Boaventura havia sido o único a ter contato com os kaajapukugi, de forma que tudo o que se sabia sobre eles até então fora informado por ele, que passou grande parte de sua vida em isolamento no Alto Purus, dedicando sua vida à proteção dessa tribo. Em

função de sua atuação, Boaventura tornou-se o “modelo a ser seguido no tratamento de povos isolados” (TERRON, 2019a, p. 14) pela comunidade de antropologia, apesar de nunca ter tido estudos formais como antropólogo, tornando-se “símbolo de um mundo que era destruído velozmente” (TERRON, 2019a, p. 14). É com essa reputação que Boaventura fica encarregado de auxiliar os kaajapukugi com o asilo político, servindo de ponte entre eles e o governo mexicano, representado pelo narrador e Juan El Negro, líder xamânico dos mazatecos, povo que recebe os kaajapukugi em sua nova morada.

De cosmologias, escatologias e coprofagias

Chegando ao México, Boaventura revela ao narrador e a El Negro tudo o que sabe sobre os kaajapukugi: a deflagração de sua destruição, seus hábitos, sua mitologia e seus ritos. De acordo com ele, a destruição desse povo havia se iniciado em 1880, quando o território das nações kugi foi invadido por seringueiros e grande parte de seu povo acabou dizimado por doenças trazidas pelos homens brancos. Aqueles que sobreviveram foram salvos por outro povo, hoje desconhecido, e peregrinaram para dentro da mata até se estabeleceram ao sul do rio Purus, local onde Boaventura os encontrou cem anos depois.

O primeiro povo, então, se via como um imenso felino selvagem, enquanto o segundo se identificava como o grande lagarto teju. A adaptação da convivência entre lagartos e felinos foi conturbada, porém, impressionados com a capacidade de cura dos lagartos, os felinos se adaptaram e os desentendimentos acabaram ou foram evitados, formando um povo introspectivo, solitário e melancólico, que se assume na narrativa como a quintessência do processo etnocida perpetrado contra os povos indígenas do Brasil:

Pra não brigarem, se calavam, e ao se calarem eram tomados por uma grave melancolia que os obrigava ao afastamento dos demais, a se isolarem na selva. Aquele povo recém-formado passou a enxergar a si próprio como um grande gato selvagem com a astúcia do camaleão. Parte de seu sofrimento decorria de compartilharem um único organismo. (TERRON, 2019, p. 23)

Finalmente, Boaventura revela a El Negro a dimensão da calamidade que recai sobre esse povo: longe do seu território de origem, os kaajapukugi não têm mais acesso ao tinsáanhán, substância alucinógena extraída de uma espécie de besouro hematófago

endêmica da região que habitavam, sem a qual estão presos ao mundo físico. Dessa forma, a cosmovisão íntima dos kaajapukugi já havia encontrado o seu fim pois, uma vez sem o tinsáanhán, não seria possível ascender ao mundo superior, onde eles acessam “seus deuses, suas festas e até os três Céus onde descansariam nos campos e caçariam alegremente besouros e fariam amor com suas mulheres” (TERRON, 2019a, p. 24). Para El Negro, essa é a maior catástrofe que poderia ocorrer: “aqui chegarão apenas seus cascos vazios sem as almas” (TERRON, 2019a, p. 26).

Às vésperas da chegada dos kaajapukugi ao México, no entanto, Boaventura morre devido a um aparente infarto a caminho do aeroporto. Boaventura era o último indigenista brasileiro, e sua morte representou a extinção da “longa cadeia de sertanistas que combateu o Estado brasileiro em defesa da sobrevivência dos nativos” (TERRON, 2019a, p. 25). Com isso, o narrador, apesar de seus conhecimentos limitados sobre o povo, fica responsável pelo destino dos kaajapukugi.

Uma vez na reserva em Huautla, local de destino dos indígenas, os kaajapukugi trabalharam incessantemente na construção de sua maloca, onde vivem e também onde morrem, pois, “só poderiam ascender ao Primeiro Céu se morressem sob a maloca” (TERRON, 2019a, p. 32) — a morte em qualquer outro lugar significava que haviam desistido de viver. Com a conclusão de sua habitação, eles convidam o narrador e El Negro a tomarem parte no ritual em que utilizariam sua última reserva de tinsáanhán. Após acordar do estado de transe induzido pela droga, em que avista seus pais falecidos, o narrador se depara com o suicídio coletivo dos cinquenta kaajapukugi, encontrando seus corpos dispostos em círculo, à semelhança de um relógio.

Antes de morrer, Boaventura enviou ao narrador um vídeo em que narra as circunstâncias de seu primeiro contato com os indígenas kaajapukugi. Há diversos deslocamentos na narrativa do sertanista, que se ramificam e complexificam a trama da própria novela, implicando em transposições tanto no tempo quanto no espaço: da viagem colonizadora a Marte e a transposição dos kaajapukugi aos transes induzidos pelo tinsáanhán e os recursos narrativos que permitem uma viagem entre passado e presente — notavelmente, o vídeo memorial de Boaventura, que bifurca a narrativa em dois planos temporais distintos, mas sobrepostos, fazendo com que as histórias se desenvolvam simultaneamente. Por meio das lembranças do falecido sertanista, os acontecimentos que selaram o aniquilamento final desse povo são revelados,

desvelando-se aos olhos do narrador em paralelo ao plano temporal em que ele é continuamente interrompido pela polícia mexicana para tomar parte na investigação sobre o suicídio coletivo dos indígenas e do misterioso mestiço que foi descoberto entre eles.

Em 1980, Boaventura parte de São Paulo em uma jornada ao norte do país rumo à bacia do rio Purus. Sua mãe havia cometido suicídio naquele ano, após procurar por seis anos o marido desaparecido na guerrilha do Araguaia. O luto que carregava pela morte de seus pais o encorajou a partir em viagem, na qual buscava se livrar da tristeza e da carga daquilo que associava ao seu passado — a sua vida na cidade grande, a família morta — numa tentativa de se desvincular de sua própria identidade.

Seu interesse pela antropologia, ainda que não tenha obtido formação ao longo de sua vida, foi despertado por um programa de rádio que ouvira na juventude sobre povos indígenas que ainda viviam em isolamento. A ideia de se isolar da sociedade em que vivia o compeliu a ir até aos kaajapukugi, povo isolado que se mantinha sob uma aura de mistério para o homem branco há mais de cem anos. Por meio de seu casal de amigos, o antropólogo George e a fotógrafa Sylvia Maria Fuller, ele descobre pistas da localização desse povo e resolve seguir rio acima.

Boaventura então se estabelece em Lábrea, entreposto de seringueiros e garimpeiros, além de vários tipos de criminosos que vivem no local. São homens, em sua maioria, mestiços ou indígenas incorporados à cultura ocidental, que para sobreviver assassinam e invadem territórios de povos autóctones, fazendo parte da força coerciva do Estado na expansão de fronteiras. Luiz Guilherme Fonseca observa em seu artigo “‘Mitofísica’ e cosmopolítica em *A Morte e o Meteoro*” que Lábrea “é apenas o resultado de uma série de outras opressões anteriores” (FONSECA, 2020, p. 144), destacando que, para Viveiros de Castro (2015):

[O] sistema do garimpo é semelhante ao do narcotráfico, e, em última análise, à tática geopolítica do colonialismo em geral: o serviço sujo é feito por homens miseráveis, violentos e desesperados, mas quem financia e controla o dispositivo, ficando naturalmente com o lucro, está a salvo e confortável bem longe do front, protegido por imunidades as mais diversas (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 23 apud FONSECA, 2020, p. 144).

Partindo de Lábrea, Boaventura segue viagem com um guia tukano em busca do último local em que os kaajapukugi foram avistados. Ao localizá-los, no entanto, é

recebido com uma flecha no rosto, que deixa suas feições em frangalhos. Apesar disso, Boaventura interpreta a falta de veneno na flecha como uma possível postura amigável e, após se recuperar dos ferimentos, segue para o mesmo local, resultando no assassinato do guia tukano pelos kaajapukugi e no seu sequestro por parte dos indígenas, que o retêm dentro dos limites de sua aldeia.

Lá, Boaventura pode finalmente atingir o anonimato que buscava, “apagar seu sobrenome”, dissolvendo sua identidade até perder sua própria individualidade. Os kaajapukugi, com exceção de uma jovem, a única mulher que viu por lá e que se aproximava dele, ignoram sua presença ali, agindo como se, de fato, ele não existisse. Nesse contexto, Boaventura passa a viver em completo isolamento, explorando as redondezas, caçando para se alimentar e observando os kaajapukugi à distância. Sem sucesso em suas tentativas de se comunicar com os kaajapukugi, ele os segue ao longo dos dias, descobrindo a ilha onde realizam o ritual do tinsáanhán a partir da aspiração das estranhas de besouros hematófagos.

Então, num dia, ele vai à ilha sozinho e tenta emular o ritual do tinsáanhán à sua maneira. Boaventura subverte o rito dos kaajapukugi, preparando a substância fora de época, à parte da sacralidade do rito e a partir de outros meios. Ao conseguir atingir o estado de transe, vê seu pai sussurrando em seu ouvido e sua mãe vendada em desespero, e atrás deles o seu avô e avó, e a mãe e o pai de seus avós, e assim sucessivamente, “numa sequência cromossômica que chegava ao inferno, à origem da degeneração” (TERRON, 2019a, p. 61). Na tentativa de se dissociar disso, ele decepa o próprio dedo do pé, que o remete diretamente ao pai pela semelhança que guardava com o dele.

A essa altura da narrativa, em parte por se sentir ameaçado, em parte por querer expiar sua culpa às vésperas de sua morte, Boaventura confessa seu crime de lesa-humanidade — enquanto os kaajapukugi se dirigem à ilha do tinsáanhán, ele sequestra a única mulher da aldeia, sem saber que estava grávida, e a leva até Lábrea. A violência da captura faz com que a jovem kaajapukugi aborte, momento que Boaventura se dá conta do tamanho da calamidade que fez recair sobre o destino dos kaajapukugi.

Apesar de afirmar que suas intenções com a kaajapukugi “não ultrapassava[m] o conhecimento” (TERRONa, 2019, p. 77), pois seus “interesses antropológicos ficavam acima da animalidade” (TERRONa, 2019, p. 78), Boaventura a mantém prisioneira,

interrogando-a incessantemente em busca de informações sobre seu povo. Após obter o que queria, ele a estupra diversas vezes, engravidando-a. Para saldar as dívidas que adquiriu com drogas nos bares de Lábrea, ele a prostitui, até que ela se suicida, nomeando-o e amaldiçoando-o, finalmente, de o “Grande Mal”. Numa vã tentativa de reparar o que fez, Boaventura retorna à região dos kaajapukugi e abandona seu filho no local, não sem antes destruir uma espécie de monumento em formato de tumba, guardado pelo povo kaajapukugi.

Apesar da imagem do Boaventura ser desconstruída ao longo da narrativa, indo de modelo a ser seguido a destruidor daquilo que devia proteger, interessante a constatação de que ele não é vilificado e que, embora a narrativa trace paralelos óbvios entre a história pessoal dele e a do povo que está fadado a desaparecer, fica claro também que a culpa e a responsabilidade de seu aniquilamento é mais do que individual. Boaventura é produto do pensamento colonial e ele, como homem branco, representando o “Grande Mal”, colonizador e expropriador, não deixa de fazer aquilo que conhece: colonizar e destruir, em nome do conhecimento, da ciência e da nação.

De acordo com a jovem indígena, na cosmogonia kaajapukugi existem três Céus: Di-yī-wài, Di-èr-wài e Di-sân-wài — Primeiro, Segundo e Terceiro Céu, respectivamente. Houve uma grande explosão no Primeiro Céu e o choque atingiu o Segundo, onde vivemos agora, fazendo com que o Piloto Perdido, Xikú feixiguiuán, viesse do Terceiro Céu, de dentro do Tinsáanhán, o Grande Besouro que expeliu na Ilha do Sono Sagrado cinquenta besouros menores, os Pilotos. Após comer as fezes dos besouros menores, o Piloto Perdido evacuou os ancestrais dos kaajapukugi. No ritual do tinsáanhán eles ascendem ao Terceiro Céu, onde encontram o Grande Piloto, razão pela qual os kaajapukugi escolhem se suicidar durante o ritual ainda jovens e fortes, para que possam alcançar o Terceiro Céu como guerreiros.

Para eles, o número de coisas que compõem o mundo é finito. Uma vez findadas, os eventos irão se repetir pela eternidade, da origem do mundo ao seu derradeiro fim:

E de novo o Piloto irá se perder, e de novo o Grande Besouro defecará a nuvem negra de cinquenta besouros, Hei-yún, e de novo o Piloto Perdido nos defecará, nos trazendo até aqui, e você subirá o curso do rio até kaajapukugi uma vez, e outra vez e mais outra, ela dizia, e para sempre permanecerá preso ao curso desse rio de destruição e renascimento, Henzaogao, Grande Mal, ela disse, ao mesmo tempo me

maldizendo e me nomeando pela primeira vez. (TERRON, 2019, p. 81)

Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro reconhecem a “persistente, se não mesmo crescente, vitalidade desse gênero ‘menor’ que é a ficção científica” e das demais narrativas sobre o fim do mundo em face da “virada da aventura antropológica ocidental para o declínio” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 17, 18). Diante desse cenário, eles oferecem um contraponto à formulação de Jorge Luis Borges de que a metafísica seria um ramo da literatura fantástica, feita no conto “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” (1956), afirmando que “a literatura fantástica e a ficção científica são as metafísicas pop, as ‘mitofísicas’ de nossa época” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 18).

Fonseca (2020) aproxima a significação da cosmogonia kaajapukugi na narrativa ao conceito de “mitofísica” proposto pelos autores. Assumindo a ideia dos autores de que a “mitofísica” seria algo próximo de “uma mitologia adequada ao presente” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 17) e de que as “narrativas do fim” contemporâneas exprimem uma ansiedade em relação à decadência da “civilização ocidental”, Fonseca traz à baila a interposição que ocorre na novela entre o efetivo fim do mundo e a perspectiva ameríndia, de um povo cujo mundo “já acabou”, mas que continua vivendo. Assim, ele defende que *A Morte e o Meteoro*

se insere não apenas entre as “mitofísicas” contemporâneas que tentam pensar a emergência climática, o ápice do desenvolvimento técnico e a miséria existencial que permeiam uma época que voltou a se acostumar a pensar o fim do mundo, como também o faz apoiado numa perspectiva (especulativamente) ameríndia. Ou, antes, no preciso limite – o confronto – entre a perspectiva globalizada e homogeneizante (o ápice do desenvolvimento técnico suicida) e a perspectiva local (um modo de vida que é aniquilado simultaneamente à devastação da floresta amazônica) (FONSECA, 2020, p. 140).

Nesse sentido, *A Morte e o Meteoro* se configura como uma espécie de “romance de origem às avessas”, simbolizando o fim do Brasil ao invés de sua gênese, como o fazem muitos romances brasileiros do século XIX, subvertendo o mito originário brasileiro tal como representado em *Iracema* (1865) de José de Alencar, em que a junção da indígena Iracema e do português Martim dá origem ao mestiço Moacir, o primeiro brasileiro, representando o nascimento do país. Na novela de Terron, o mestiço que nasce do estupro da jovem kaajapukugi por parte de Boaventura não

simboliza o nascimento de uma nação, pelo contrário, simboliza o seu fim encetado pelas relações coloniais de exploração e dominação — ao fim da novela, o narrador e o filho de Boaventura assistem à destruição final do mundo do avião que leva os cadáveres dos indígenas de volta ao Brasil. André Cardoso e Pedro Sasse (2020) apontam ainda outra intertextualidade entre a novela e uma narrativa ficcional de origem alencariana, definindo a cena final como “*O Guarani* ao avesso: o narrador e filho mestiço de Boaventura sozinhos num avião sem rumo que sobrevoa um mar de fogo, como Peri e Ceci flutuando no topo da palmeira durante a enchente do Paquequer” (CARDOSO, SASSE, 2020, p. 350).

Dessa forma, a construção simbólica do Brasil como estado-nação instrumentalizou a natureza para criar sua identidade nacional, mantendo uma relação diferente daquela que os povos originários estabeleciam com o meio natural. Apesar dessa natureza se apresentar como o principal tema da literatura romântica do século XIX na consolidação de uma identidade nacional brasileira, há uma inegável contradição na valorização da natureza como símbolo nacional e a sua paralela exploração predatória em nome do desenvolvimento dessa mesma nação.

Conclusão

A forma como os kaajapukugi concebem o mundo pressupõe uma profunda conexão com o passado e aqueles que vieram antes deles, além de uma aceitação resignada da morte. Em seu vídeo, Boaventura reflete que parte do motivo de sua jornada era também para compreender “[a] morte, o mistério da morte, mas também o mistério de uma herança interrompida e sem sentido” (TERRON, 2019a, p. 44). Assim, não é coincidência que tanto ele como o narrador encontrem os kaajapukugi logo após perderem os pais e, além disso, que sejam tão empenhados em “apagar seu sobrenome”, frase que dá título ao terceiro capítulo do livro. O apagamento é um tema predominante nesta narrativa, que se reflete tanto na constante tentativa de o narrador e Boaventura se dissociarem de suas próprias personalidades e da herança familiar que carregam quanto na forma com que os kaajapukugi veem sua destruição e a destruição do próprio mundo.

Assim como Boaventura decepa o próprio dedo na tentativa desesperada de se desvincular de sua herança familiar, o narrador atea fogo ao casarão de seus pais, queimando toda a herança deixada por eles. É curioso como a maneira mais eficaz que

encontra de se dissociar de seu passado, mesmo que de forma simbólica, seja com a queima de objetos materiais. Talvez por isso a existência do homem branco se apresente tão frágil para os kaajapukugi, “um corpo desprovido de espírito” (TERRON, 2019a, p. 86), uma vez que para eles os homens brancos “estão mais vivos depois que morrem do que quando estão vivendo” (TERRON, 2019a, p. 85).

No sentido diegético, Boaventura só passa a ter um papel preponderante na narrativa após sua morte, quando efetivamente assume a responsabilidade por suas ações em vídeo póstumo. O próprio narrador anônimo só passa a fazer sentido da narrativa e assumir o protagonismo dela a partir do aniquilamento de si — de sua própria voz narrativa, legada ao falecido sertanista por parte considerável da trama, e de sua história, desfazendo-se das ligações com seus antepassados, ações que o aproximam dos kaajapukugi, alijados de seu passado e de agência sobre o próprio futuro.

Apesar dessa semelhança em nível imagético, a concepção de mundo dos kaajapukugi os diferencia profundamente desses homens brancos que se fazem mais vivos na morte. Enquanto os indígenas veem a si mesmos e seus antepassados como um só por toda uma eternidade cíclica a ser repetida, o homem branco precisa estabelecer sua própria identidade, alienando-se de sua comunidade, para se firmar como:

Os kaajapukugi viam a si mesmos como um e como todos. O pai, o filho e o neto eram um só kaajapukugi simultâneo e perene na travessia do tempo [...]. No entanto, minha demência era mais estranha. Ao contrário dos kaajapukugi, eu imaginava que era outro, alguém diferente de meu pai, que por sua vez se via diferente de meu avô. Nosso canto comum era interrompido de geração em geração, nos iludíamos. Não éramos livres, apenas éramos sós. (TERRON, 2019, p. 99-100)

Para o filósofo Franco Berardi em *Depois do Futuro* (2019), o *zeitgeist* do nosso século é marcado pela melancolia e pela descrença na existência de um futuro; no entanto, o que acaba não é o futuro propriamente dito, mas sim a capacidade de imaginá-lo (Cf. BERARDI, 2019, p. 6). O argumento central de *A Morte e o Meteoro* vai ao encontro desse pensamento, realizando-se em diferentes instâncias da narrativa e unindo-as entre si. A falta de conexão com o passado é o que promove os impulsos distópicos da obra, uma vez que o desconhecimento e o descompromisso com as origens se somam à falta de pertencimento dos personagens, gerando um apagamento do próprio futuro. Apesar do fim do mundo ser inevitável na narrativa de Terron, há

esperança de que ele recomece e se renove no fim de tudo, o que, embora não se apresente como solução, aponta para a necessidade de se imaginar um novo futuro.

Referências

- BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- CARDOSO, André; SASSE, Pedro. Entrevista com Joca Reiners Terron. *Abusões*, v. 12, n. 12, p. 344-352, 2020.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?: ensaios sobre o medo e os fins*. Desterro: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2015.
- FONSECA, Luiz Guilherme. “Mitofísica” e cosmopolítica em *A morte e o meteoro*, de Joca Reiners Terron. *Revista Landa*, v. 8, n. 2, p. 133-155, 2020.
- LEITE, José Correa. “Apresentação”. In: SVAMPA, Maristella. *As fronteiras do neoextrativismo na América Latina: Conflitos socioambientais, giro ecoterritorial e novas dependências*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- TERRON, Joca Reiners. *A morte e o meteoro*. São Paulo: Todavia, 2019a.
- TERRON, Joca Reiners. “Escritor Joca Reiners Terron lança novo romance, 'A morte e o meteoro'”. [Entrevista concedida a] Nahima Maciel. *Correio Braziliense*, Brasília, dezembro, 2019b. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/12/11/interna_diversao_arte_813168/entrevista-joca-reiners-terron.shtml> Acesso em: 30 jul. 2021
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad y Modernidad/racionalidad”. *Perú Indígena*, n. 13(29), pp. 11-20, 1992.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp. 227-278.

Recebido em 23/02/2023

Aprovado em 15/05/2023