

Tradição e vanguarda em *Um romanceiro da criação segundo os mitos hixkaryâna*

Tradition and Vanguard in Um Romanceiro da Criação Segundo os Mitos Hixkaryâna

Allison Leão*
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

6

RESUMO: este trabalho reflete sobre elementos mito-poéticos presentes no livro *Um romanceiro da criação segundo os mitos Hixkaryâna*, de Elson Farias. A reflexão é guiada pelas noções de tradição e vanguarda, especialmente tendo como recorte o panorama da representação do indígena, desde sua mera figuração até a possibilidade de sua autorrepresentação. O objetivo foi compreender como o autor buscou elementos culturais de fontes diferenciadas entre si, tanto em zonas de convergência como de diferença, para criar uma síntese poética transcultural.

PALAVRAS-CHAVE: Mito-poética; Poesia brasileira; Literatura indígena; Elson Farias.

ABSTRACT: This work reflects on myth-poetic elements present in the book *Um romanceiro da criação segundo os mitos Hixkaryâna*, by Elson Farias. The reflection is guided by the notions of tradition and vanguard, especially taking as its perspective the panorama of the indigenous representation, from its simple figuration to the possibility of its self-representation. The purpose was to understand how the author took cultural elements from different sources, both in convergence and difference zones, to create a transcultural poetic synthesis.

KEYWORDS: Myth-poetics; Brazilian poetry; Indigenous literature; Elson Farias.

... surpreenderá a todos não por ser exótico...

* Doutor em Letras: Literatura Comparada, pela UFMG (2008).

Introdução

Entre os livros iniciais do poeta amazonense Elson Farias, do primeiro decênio de sua produção vinda a público, encontra-se um título hoje subsumido entre o alcance que outros como *Estações da várzea* (1963), *Três episódios do rio* (1965) e *Ciclo das águas* (1966) lograram ter com a crítica e o público. Refere-se aqui a *Um romanceiro da criação: segundo os mitos Hixkaryâna* (1966), cujo título algo prosaico esconde entretanto o conteúdo de uma experimentação e elaboração poética que nada tem de comum, antes se trata de poesia que, ao associar o conteúdo mítico indígena de suas fontes a uma estrutura lírica tradicional na sua construção para o livro, dispõe-nos com beleza singela uma composição ao mesmo tempo estranha e familiar. Este artigo buscará compreender os mecanismos utilizados pelo autor para a construção dessa obra a partir de zonas de convergência e diferenciação entre as culturas que ela toma como base.

A produção de Elson Farias, especialmente a sequência inicial, tem o traço marcante da pesquisa (em sentido *lato*) dos elementos culturais tradicionais, sobretudo do contexto da cultura cabocla e ribeirinha do interior da Amazônia, aliado ao trabalho formal que encontra em uma poética tributária das formas antigas o veículo mais adequado à representação desse quadro cultural. Daí a persistência do verso claro, trabalhadamente simples, que na história da poesia do ocidente, quase sempre como refluxo formal após contextos de predomínio vanguardista, reaproximou diversas vezes a lírica moderna à sua ancestralidade criativa, herdeira que esta sempre foi das formas orais e musicais.

Essa tese situaria a produção de Elson Farias dos anos 1960, especialmente o livro em questão, numa aparente contradição histórica, que desde já se pode reportar como muito positiva: é que no painel da literatura que se produzia àquela altura no Amazonas, principalmente no grupo a que se ligava de alguma

forma o poeta, a mentalidade era renovadora, como atestam os seguintes excertos do manifesto do Clube da Madrugada, de 1955, grupo do qual Elson Farias foi um dos principais integrantes:

Não há literatura no Amazonas. Primeiro, fatores culturais e morais determinaram nos homens ditos de letras uma posição acomodaticia, geradora de um individualismo exacerbado, cuja consequência derivou o afastamento de valores positivos que pudessem fazer perigar o seu totemismo aceito como absoluto [...] Como prova do que asseveramos, vimos estes elementos afirmarem-se nos meios centralizadores do pensamento, onde a luta pela expressão das ideias não era sustentada por oligarquias intelectuais, fenômeno este instituído no Amazonas há longa data. Fácil será observar o que acontece na esfera convencionada chamar-se acadêmica, onde campeia a servidão a estilos e ideias antiquadas, importadas diretamente da Europa, no século passado. [...] Tal ignorância redundante, conseqüentemente, numa arrogante indiferença diante dos próprios valores da terra. Porque estes procuram renovar ideias e conquistar formas novas de expressão [...]. (BENCHIMOL, 2014, p. 195)

Esses trechos são da parte que, no *Manifesto*, trata-se diretamente do campo literário e suas relações político-estéticas. É nítida a tônica iconoclasta que confronta o seguimento “acadêmico”, instituído localmente como hegemônico. Associada ao grupo passadista estaria uma estética também a ser ultrapassada, na verdade neoparnasiana e neossimbolista por cacoete, quando foi o caso de haver uma produção lírica, uma vez que esse gênero só conheceu realmente um impulso, no Amazonas, a partir do Clube da Madrugada - antes medrava o ensaio biográfico laudatório, de verniz bacharelesco.

Contudo, há que se observar que o olhar crítico do *Manifesto* sobre as práticas literárias é relativo, especialmente quando se pondera comparativamente seu discurso com as obras desde então publicadas pelos seus poetas. Em outras palavras, no tocante à literatura, o movimento Madrugada se opõe ao tradicionalismo (algo muito mais político) e não à tradição. O que estaria em jogo aqui seria o sentido de “tradição”.

Já se sabe que o Clube da Madrugada foi vanguardista sobretudo no seu modo de pensar as políticas de cultura e arte; na leitura *vis-à-vis* de sua lavra poética,

porém, seu alinhamento é com o refluxo de tradição que se deu na literatura brasileira (em especial, na poesia) por volta de 1945, como se pode notar em obras como as de Luiz Bacellar, Jorge Tufic e Farias de Carvalho, além, é claro, do próprio Elson Farias. Essa dialética fica mais dramática se nos lembramos de que em meados dos anos 1950 o Concretismo adicionaria complexidade formal aos debates no campo poético, sobretudo quando se observa que, revolucionários que foram, os concretistas contudo sistematizaram e potencializaram traços antes difusos em precursores como Mallarmé e João Cabral.

A noção de tradição será, pois, relativa, tanto em termos históricos quanto no quadro de uma geopolítica da cultura e da literatura brasileiras. No caso do Clube da Madrugada, tradição será uma noção de dupla clivagem: dirá respeito a uma memória cultural (a *Fruta de barro* de Luiz Bacellar e os romanceiros de Elson Farias, por exemplo), assim como a uma memória poético-formal (prevalência de gêneros líricos como o romance, o soneto, a canção etc.).

Mas no livro abordado a seguir há algo que torna ainda mais aguda a dialética entre tradição e vanguarda, pois os elementos indígenas que lhe servem de base tanto retomam um *topos* crítico que conhecíamos ao menos desde o Modernismo como permitem situar essa obra de Elson Farias num passo prévio do que viria a ser a autorrepresentação literária do indígena, fenômeno que tem início na literatura brasileira em 1980, com a publicação de *Antes o mundo não existia*, dos autores dessa Firmano Arantes Lana e Luiz Gomes Lana. Por isso, será necessário desenhar brevemente um quadro do percurso dessa representação. Depois disso, poder-se-á tratar especificamente do conteúdo e das formas do *Romanceiro da criação* de Elson Farias.

Da representação à reflexão sobre a figura indígena

Embora o elemento indígena seja a presença mais antiga desde que um explorador fez um primeiro registro neste lado do oceano (encontrando, não

por acaso, somente no tema da “terra” igual antiguidade), a sua figuração tem sido predominantemente um exercício narcísico. Seja nas primeiras crônicas exploratórias, nos diários de trabalho eclesiástico, nos registros naturalistas, seja na literatura épica do Arcadismo e nos romances de fundação do Romantismo brasileiro, ainda que com diferentes perspectivas e abordagens, a recorrência do indígena como tema esteve pautada pela construção exterior e plana que dele diversos autores fizeram, ressalvados olhares mais abertos ou curiosos em relação ao outro, como o relato de Hans Staden (séc. XVI), não à toa uma fonte verdadeiramente descoberta pela cultura brasileira somente a partir do século XX. Nenhum outro elemento foi, como o indígena, tão presente e mudo ao mesmo tempo - tão invisível na sua visibilidade.

É verdade também que, mesmo nesse espelho de narciso, muita variação de tons dessa representação se pode notar na constituição de nossa literatura que vai até o romantismo indianista, como observa Alcmeno Bastos:

Ainda que na condição de *objeto*, não tem sido igual a imagem do índio deixada na literatura brasileira, antes, durante e depois do indianismo. Até entre os românticos há diferenças notáveis. José de Alencar [...] não aceitou as virgens índias de Gonçalves de Magalhães porque lhes pareceram inautênticas, desprovidas de ‘cor local’ identificadora de sua americanidade. Por outro lado, a cordialização do confronto indígena x colonizador europeu processada na sua ficção contrapõe-se ao antagonismo manifesto entre brancos e índios observável na poesia de Gonçalves Dias. Dicotomia equivalente - não necessariamente semelhante, porém - é observável entre os índios de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, especialmente na sua relação com os representantes da fé cristã: os padres jesuítas e o naufrago português Diogo Álvares Correia, o Caramuru. Mesmo no interior de cada uma dessas obras é possível localizar a fratura entre os *bons* índios, preferencialmente os que aderem ao colonizador branco, e os *maus* índios, aqueles que se rebelam e não aceitam de bom grado a presença invasora. (2011, p. 19-20)

De modo geral, porém, essa variação assentou-se em um fundamento que permaneceu relativamente inabalável, pois embora seja reconhecível uma movença concernente ao uso moral ou à plasticidade porventura sugerida pela figura do índio, permanece intocada a noção de *representação* como articuladora entre um referente (as culturas indígenas) e um referencial (os escritores indianistas, por exemplo). E no campo da representação, sabemos, o

olhar se transmuta em poder e este legitima aquele como realidade, logo a realidade derivada da perspectiva do referencial. Por isso, as variações são movimentos apenas de superfície, como descreve Bastos:

Em linhas gerais, deixadas de lado as diferenças idiossincráticas, a representação literária do índio na literatura brasileira tem estado sincronizada com a *representação* que a sociedade brasileira vem dele fazendo ao longo dos tempos. Daí não ser possível chegar aos dias de hoje sem encontrar nos textos literários nossos contemporâneos um índio muito distante da pujança e do fascínio do índio de Alencar e Gonçalves Dias, ou da bravura primitivamente *antiga* dos combatentes de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, por exemplo, um índio caído, como na ficção de Antonio Callado (1927-1997), nem atravessar o primeiro Modernismo sem esbarrar na sua instrumentalização paródica, através de poemas e manifestos em que a imagem do índio serve à defesa de postulados de revisão irreverente, ainda que nessa primeira fase persistam alguns bolsões de resistência ufano-cordializantes, como o *Martim-Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo (1895-1974). (2011, p. 20)

No indianismo, quando se operou uma falsa valorização da figura indígena, não há uma mudança dessa perspectiva representacional; na verdade, aí ela abundou. Essa figuração superficialmente positiva foi tanto mais negativa para a sedimentação do problema do conhecimento dessa base da cultura brasileira, ou, nas palavras de Paulo Graça, de um verdadeiro genocídio simbólico, face lettrada do genocídio histórico:

O indígena sacrificado transforma-se em alegoria, em memória, em apropriação patrimonial do sacrifício. Sua morte repete-se perpetuamente sob nosso olhar. O tema último do romance indianista é o genocídio, o extermínio total. Cada herói é, no interior desse quadro teórico, abstrato, imaginário, de fato, o último herói indígena. (GRAÇA, 1998, p. 148-149)

Sem dúvida, o Modernismo, em alguns de seus momentos, significou um desvio dessa tendência da representação. É o que se nota, por exemplo, em *Macunaíma* e, principalmente, *Cobra Norato*, embora por perspectivas diferentes, sendo na primeira obra a antropofagia pelo discurso e na segunda, a própria construção rítmico-imagética o que as diferencia no quadro geral aqui esboçado. Esse movimento, particularmente nesse período, estava alinhado a

certos projetos culturais renovadores, conforme nos mostra Álvaro Fernández Bravo:

Durante os anos de 1920, tanto na Europa quanto na América Latina, consolidou-se um interesse pelo mundo indígena e sua cultura material como suporte para desenvolver teorias estéticas e investigações etnográficas, ou ainda postular hipóteses sobre a natureza das culturas nacionais. As vanguardas apelaram ao referente indígena, às vezes para desafiar a hegemonia dos paradigmas nacionalistas, outras para consolidá-la. (2014, p. 18)

Contudo, é entre o Romantismo e o Modernismo, no entre-séculos, que se situa o início de uma abordagem que procura mais se aproximar não do índio como objeto nem como fonte de imagens guardadas num virtual tesouro da cultura e que pudessem ser acionadas por via de uma terceira pessoa, mas como uma voz, ainda não própria, todavia, que pré-revela um sujeito poético que se insinua no limiar da corporificação de uma performance e uma poética da voz, muito embora ainda no código em que a transcrição e a tradução o abrigam.

Destacam-se, nesse cenário, os trabalhos de João Barbosa Rodrigues (*Poranduba amazonense*, 1890), Ermano Stradelli (*A lenda de Jurupary*, 1890 [e outros trabalhos]), diversos trabalhos de Theodor Koch-Grünberg (início do séc. XX) e *Lendas em nheengatu e em português*, de Antônio Brandão de Amorim (1ª edição em 1926).

De base e interesse etnográficos, esse importante conjunto de obras e autores contudo amplia o horizonte de contato com as culturas indígenas, como a própria literatura ainda não o fizera, para os domínios da arte de alguns desses povos, focando nesse plano uma tentativa de “repetição” tradutória que envolve as estruturas sonoras, os conjuntos de imagens e as bases poéticas derivadas de cosmovisões específicas. Algo vestigial dessas estruturas se manifesta em maior ou menor grau nas transcrições que Stradelli, Barbosa Rodrigues e Brandão de Amorim fizeram. Tanto assim que uma impressão de leitura de Raul Bopp sobre a obra deste último estudioso sugere o alcance que tais produções podem (ou poderiam) ter tido na literatura que as sucedeu:

Foi uma revelação. Eu não havia lido nada mais delicioso. Era um idioma novo. A linguagem tinha, às vezes, uma grandiosidade bíblica. No seu mundo, as árvores falavam. O sol andava de um lado para outro. Os filhos do trovão levavam, de vez em quando, o verão para o outro lado do rio. (apud TUFIC, 1987, n.p.)

Um grau ainda mais elevado em direção à manifestação direta da expressão estética indígena encontra-se, por exemplo, nas coleções de desenhos que Koch-Grünberg guardou, diretamente feitos por membros de povos com os quais conviveu, especialmente os Kobéua e os Tukano. Ali temos o caráter transfigurador dos desenhos voltados para o mundo material, espiritual e cósmico - o registro estético do universo que habitam, a arte enfim.

Também será no cruzamento de interesses entre a etnografia e a arte que a cultura dos Hixkaryâna foi *transcrita* por Elson Farias. É o que se considera mais adiante.

Primeiras aproximações aos Hixkaryâna

Antes de se observar detidamente o conteúdo do livro, a fim de se compreenderem melhor alguns de seus elementos, convém ter informações sobre o povo que dá base à obra de Elson Farias, os Hixkaryâna. Para tanto, o volume que enfeixa os poemas em questão é útil, posto que nele conste um apêndice escrito por Irna Marília Kaden (a edição não informa a procedência da pesquisadora). São dados acerca da localização geográfica, a organização de parentesco, a divisão do trabalho, a educação das crianças e o elenco de cerimônias de iniciação. Chama atenção, por se relacionar com o conteúdo de que logo trataremos, a divisão sexual do trabalho (a derrubada de árvores, tarefa dos homens; o cuidado com as plantas, trabalho das mulheres, por exemplo), assim como os animais interditados como alimento, tanto para o pai como para a mãe, durante a espera do nascimento da criança. Também sobre

a organização social do casamento, Kaden (1966, p. 57) expõe importantes informações, como estas:

Quem escolhe o lugar da moradia é a mulher. Não há brigas conjugais, a não ser por causa de comida. A infidelidade e a preguiça são causas de separação (de ambos os lados), mas é raro. Os filhos ficam sempre com o pai em caso de separação. Em caso de viuvez, o novo cônjuge deve ser a irmã ou irmão do morto, em ordem decrescente de idade, a não ser que estejam já todos casados. Não é aceita a poligamia nem a poligenia (*sic*).

Kaden se refere a uma obra como fundamental para o conhecimento do povo Hixkaryâna, especialmente do ponto de vista linguístico. Trata-se do estudo que Desmond Derbyshire publicou pelo Museu Paraense Emílio Goeldi, em 1965, apenas um ano antes da produção do livro de Elson Farias. Logo ressoa a familiaridade da informação, uma vez que a epígrafe do livro de poesia é um trecho do trabalho de Derbyshire. Mas na verdade, quando se consulta a obra deste, o que se percebe é um complexo conjunto de informações sobre a cultura dos Hixkaryâna, desde sua localização naquele período, no rio Nhamundá, entre o Amazonas e o Pará, até as narrativas de origem e os detalhes das cerimônias de ciclos de vida (nascimento, puberdade, casamento e morte). O volume é riquíssimo e não apenas por trazer uma série de histórias do povo Hixkaryâna, mas por estas terem sido traduzidas e transcritas (os textos estão em três línguas: hixkaryâna, português e inglês) diretamente da fala de um homem da tribo, Kaywerye, então com cerca de 30 anos, chefe de uma maloca.

A sequência de narrativas, no livro de Derbyshire, é: mitos (de origens); contos de antigas pelejas; o ciclo de vida; o pajé. Na transcrição, percebe-se o intercâmbio dinâmico entre o que seriam traços da memória do povo (pela constante referência que o narrador faz aos mais velhos, ao “finado pai”, etc.) e a presença individual do sujeito falante, Kaywerye, já que em muitas histórias ele se afirma como partícipe. Isso pode ser visto nas descrições dos ciclos de vida, contados, por exemplo, a partir da gravidez de sua mulher, e da menina que chega à puberdade, relatada a partir da história pessoal da mulher de seu irmão, além da história de como seu pai chegara ao rio Nhamundá.

Embora um pouco dificultada pela presença das notações linguísticas que entremeiam as frases (por outro lado, utilíssimas para o estudioso do registro da língua), as narrativas estão dispostas, pelo próprio método de transcrição exposto antecipadamente por Derbyshire, com a maior fidelidade possível, inclusive no que diz respeito à organização sintática da fala. Infere-se que isso trouxe implicações importantes para o trabalho que Elson Farias realizaria depois, conforme se verificará adiante.

Quanto ao conteúdo, resta observar que as narrativas revelam entre os Hixkaryâna um sentido de mundo profundamente implicado por uma razão simultaneamente social, prática, mágica e poética. A consciência do presente, das ações do cotidiano, das formas de trabalho etc. estão sempre vinculadas a uma razão simbólica cuja renovação está atrelada às narrativas. Assim se dá com o casamento e outras formas de sociabilidade e com ações como a caça, a pesca e a importância do uso das plantas. A informação que Derbyshire expõe na introdução de sua obra, de que os Hixkaryâna seriam em torno de somente 100 (cem) indivíduos, em 1965, reforça a importância dessas estratégias simbólicas de sobrevivência, embora elas não necessariamente tenham surgido por conta de tal necessidade, mas ainda assim tenham se revelado como instrumentos relevantes de sobrevivência cultural.

Há mais histórias transcritas no livro de Derbyshire do que aquilo que se encontra no volume assinado por Elson Farias. Mas mesmo com essas diferenças a relação entre ambas as obras é muito proveitosa, nas duas direções. Tenha sido a obra de Derbyshire o veículo pelo qual o poeta tomou conhecimentos dos detalhes da cultura e das histórias dos Hixkaryâna, poderia ser igualmente correto afirmar que, houvesse sido o contrário, a poesia também propiciaria, com sua realidade peculiar, um conhecimento ao cientista.

Etnografia, mito e poesia em *Um romanceiro da criação*

Em *Um romanceiro da criação*, os poemas estão organizados em três grandes blocos, cada qual dizendo respeito a um conjunto de acontecimentos que contam como surgiram elementos fundamentais do cosmo e da vida social, a partir dos mitos Hixkaryâna. Esses seguimentos são: 1. A invenção dos elementos; 2. A invenção do homem; 3. A invenção da mulher. O número total de poemas (vinte e cinco) está relativamente bem distribuído nas partes, cabendo sete para o primeiro bloco, oito para o segundo e dez para o terceiro.

Os poemas que compõem a primeira parte (A invenção dos elementos) recebem os seguintes títulos: A origem da escuridão; A origem da Lua; A origem das plantas; A origem do macaco; A origem do peixe; A rã que casou com o homem; Uns bichos de mau agouro.

De modo geral, o primeiro conjunto de textos versa sobre os acontecimentos que antecedem o surgimento da humanidade. A sequência aponta para uma organização progressiva do processo de criação, que parte dos elementos mais altos como a luz (o sol) e a escuridão (noite/lua), passando por níveis mais baixos (ou da terra), representados pelo surgimento dos mundos vegetal e animal, chegando finalmente a modelos de comportamento referentes à relação entre os seres de maneira geral e predizendo o que deverá ser observado na relação entre os outros animais e os humanos, ainda não criados. Esses graus da criação, contudo, não isolam os elementos em estágios incomunicáveis, tanto assim que a origem das plantas ocorre em uma ilha reiteradamente mencionada como “ilha pedregosa” - é da terra, do mundo mineral, que virão as plantas, sendo as primeiras aludidas a mandioca (raiz) e a banana, do chão projetada ao céu. Confirmando mais ainda a cadeia de relações que estrutura as origens, nascem aqui os alimentos da futura humanidade.

Nessa sistematização, entrevê-se a percepção (que pode ser simultaneamente de caráter mítico, prático, narrativo e poético) que o poeta extrai da visão do povo Hixkaryâna para reconstituí-la no plano de seu próprio texto. Depreende-se dessa percepção uma compreensão de que os elementos se formam inicialmente como grandes entes cuja função é prover de condições básicas a vida que está por vir. O melhor exemplo disso é que no ciclo inicial, a luz já existe, mas, sendo ela ininterrupta, não há nenhuma disposição favorável para a vida, que depende de ciclos de atividade e descanso, vigília e sono, o que, no limite, simbolizaria os ciclos de vida e morte. Por isso, a primeira criação é a da escuridão. Por essa concepção, a luz não é melhor do que a escuridão; os elementos só fazem sentido se sua presença for intermitente e revezável. A luz já existia, mas só se considera mesmo um *começo* quando o seu outro, a escuridão, cria-se em seu espaço próprio e com isso oportuniza à vida e à morte iniciarem seu movimento contínuo de mútua negação (e desde já, afirmação). Vejamos o início (FARIAS, 1966, p. 9):

Havia luz, muito tempo,
faz muito tempo de luz,
havia o sol, um sol grande,
rei ali que não se pôs.

Havia luz, não havia
pôr-do-sol, só luz e luz,
ele costumava ir longe
o povo daquele tempo.

Era a luz, clarão constante.
O sol grande estava grande,
naquele tempo longínquo,
em pé, nos altos do céu.

A monocromia gerava a monocronia. A luz, dominando tudo, é impertinente: não pertence a nada ou a ninguém, nem a ela pertence qualquer coisa. Não à toa, a escuridão é liberta de uma caixa onde se guardava uma flauta, quando o incauto ancestral Wexewexe abre o receptáculo. Como a textura do som, do que não se pode ver e se afirma mesmo no invisível, a escuridão surge e encobre o mundo por algumas horas, escondendo as coisas que habitam o dia (mas também revelando novas formas de realidade). Por esconder, por atrapalhar na

caça, por exemplo, a escuridão é inicialmente mal recebida. Mas não tarda para que os seres ancestrais percebam seu valor (FARIAS, p. 12):

Amanheceu outro dia,
chegou o sol e se fez,
o sol veio como sempre
rei ali que não se pôs.

Vieram então de volta:
“que mau estávamos nós,
no escuro por causa desta
tolice de Wexewexe!”

O sol a sol grande estava
tal e qual naquele tempo,
mas já se põe vez por vez
e outra vez por causa dele.

Acostumavam comer
comida vegetal todo,
todo aquele tempo antes
de chegar a escuridão.

Preocupados com o tempo
eles comiam todo o tempo,
comiam o tempo todo
porque o sol nunca se punha.

E caçar também caçavam,
sem cessar naquele tempo.
Eram assim em extremo
naquele tempo longínquo.

Depois da separação entre luz e escuridão e do posterior surgimento das plantas, criam-se os animais, entendidos como seres com alteridade ainda não plenamente estabelecida em relação às pessoas, pois estas só surgiriam no próximo movimento de criação, o segundo bloco, “A invenção do homem”. Seguindo o paradigma das cadeias que entrelaçam as partes, nota-se que os acontecimentos que fazem surgir certos animais guardam modelos para a humanidade que virá - modelos de comportamento social, sexual e religioso, assim como as obrigações que esses campos ensejariam. Por isso, o macaco surge a partir da transformação de uma mulher ancestral que não ouvira a advertência das demais de não trabalhar quando o vento estivesse soprando muito forte; o peixe nasce de uma perna decepada após a inabilidade de um homem para fazer o tipiti ter deixado exposta uma parte afiada da palha com

que se constrói esse objeto; por fim, a história da rã que casou com um homem e a relação de alguns animais de mau agouro, como o jupará e a mucura, acusam que se está no limiar de uma diferenciação maior entre os outros animais e a humanidade. Mas restará sempre, porém, daí por diante, uma virtual aproximação, pois os animais não deixam de representar uma subjetividade; é a humanidade que se pautará em outras normas nessa relação, mas sem furtar aos animais a sua condição de ser, como se conclui da presença constante e decisiva, já no bloco relativo à invenção do homem, de figuras como o povo-onça, a mulher-jabuti, as onças-gente e a lontra.

O segundo seguimento do primeiro bloco diz respeito à invenção do homem. Novamente, os acontecimentos estão entrelaçados, pois os primeiros homens, Mawarye e Wonka, nascem de uma casca de ovo da mulher-jabuti, que havia sido devorada pela gente-onça.

É uma história bem interessante. A mulher-jabuti estava com seu companheiro, o homem-jabuti, em busca de alimento. Descobriram então que havia uma árvore com frutos bons, mas o jabuti não conseguia subir. Tendo o jabuti solicitado à sua mulher que subisse na árvore e tendo ela conseguido, ficava tirando frutas e jogando para ele lá embaixo. O movimento chamou a atenção dos outros bichos, que a desejaram sexualmente, mas ela estava protegida pelo tronco da árvore. Porém, um dos animais consegue escavar o tronco em direção à mulher-jabuti, e todos a possuem a partir desse estratagema. Enciumado, o homem-jabuti decide ir embora. Ao partir, ele fecha o próprio caminho, deixando apenas disponível para ela um caminho que levaria ao lugar onde vive o povo-onça. Chegando na aldeia das onças, a mulher-jabuti é vista pela avó das onças, que, preocupada com a segurança da recém-chegada, decide escondê-la. Não demora, porém, para que a gente-onça a descubra, quebre seu casco e a devore. A pedido da avó, as onças deixam um ovo intacto, entregue à anciã. É desse ovo, enterrado entre os restos de mandioca, que nascem os primeiros homens.

Mawarye e Wonka passam a trabalhar para a avó-onça, pois haviam sido criados por ela. Sua vida passa a ser quebrar castanha para a avó e fugir da gente-onça, que a todo custo quer devorá-los. Esse ciclo só se extingue mediante dois acontecimentos. Primeiramente, quando a avó-onça lhes ordena que derrubem árvores para construir uma aldeia para si. Além disso, no processo de derrubada, abrindo o descampado para a aldeia, os irmãos se dão conta de que não possuem sexo. Continuando a derrubada, acabam por encontrar o que deveria ser seu sexo e tomam-no ao chão, como se vê neste trecho (ibidem, p. 35):

- O que é isto?
- Evidentemente que é o nosso sexo.
E arrancaram do chão
e se puseram com ele.

Essa passagem encerra a invenção do homem. A trajetória de criação e estabelecimento desses seres os define como novos sujeitos da realidade no momento em que eles transitam de *criados* da avó para a autopercepção do corpo. É quando eles se separam do universo dos bichos ancestrais, ao qual já não pertenciam. Por isso, a necessidade de construir a aldeia, espaço próprio para os novos seres. Essa sequência mito-poética sugere que os homens adquirem identidade própria a partir do momento em que desenvolvem, por meio do trabalho, a cultura; isto é, o homem inventa a si mesmo quando inventa a cultura, simbolizada pela transformação das árvores em aldeia. Da mesma maneira, eles se distinguirão dos outros seres ao “encontrarem” seu sexo, ou seja, quando sentirão a necessidade de tê-lo. Assim, os homens surgem como seres específicos ao produzirem cultura e se darem conta do desejo. Esse aspecto, o do desejo, é a marca do humano nessa história porque ele é o signo da sociabilidade que difere os homens dos outros seres. É uma perspectiva muito interessante, pois ela não se alinha ao mito ocidental predominante de que a humanidade se distingue, em relação aos outros seres, pela racionalidade. Com a invenção da mulher, ficará mais aguda a percepção de

que o desejo é instrumentado pela sociabilidade, assim como sua realização será uma questão de política dos sexos.

A última parte se refere à invenção da mulher. Na verdade, as mulheres já existiam; os homens é que não as conheciam. Portanto, trata-se de uma descoberta, não de uma criação. Antes disso, Mawarye e Wonka copulavam com a lontra, esta que, para se livrar desse suplício, conduzirá os irmãos ao grande lago, local onde habitam as mulheres. Retiradas de lá, avisam aos homens desejosos que elas não são boas, pois têm um peixe dentro de si. Somente se os homens fizessem o timbó e envenenassem o peixe elas estariam aptas. Mawarye, que é o irmão cauteloso e sábio, aceita a interdição momentânea e vai fazer o timbó. Wonka, o precipitado, insiste para que a mulher permita-lhe penetrá-la. Diante disso, ela concede e o homem tem o pênis decepado pelo peixe. Ao ter procedido segundo o que fora recomendado pela mulher, Mawarye consegue matar o(s) peixe(s) e se satisfaz com a companhia de sua mulher. A sequência ainda traz outros erros de Wonka, como ter se descuidado na beira do rio e ser engolido pela cobra sicuturu e a queixa que ele faz a Mawarye a respeito da mulher que lhe coube, por ser ela ruim e velha. Nessa passagem, o irmão sábio troca de mulher com o imprudente, mas as mulheres têm suas características trocadas entre elas, o que leva Mawarye a concluir que é cada homem que faz boa ou ruim sua mulher. No mito-poema, portanto, as relações sexuais entre os homens e as mulheres serão sempre relativas, se satisfatórias ou não, a depender do cumprimento de preceitos por ambas as partes. Assim, ninguém será visto *a priori* como bom ou mau nessa relação, mas condicionado à própria relação constituída.

O encerramento desta parte, e conseqüentemente do livro, narra a separação dos irmãos. É o último poema, intitulado “A aventura”. Determinada por Mawarye, a distância entre ambos ocorre quando Wonka vai viver rio abaixo e seu irmão, rio acima. Mawarye ainda recomenda ao seu irmão que, ao encontrar os brasileiros, faça negócios com estes, “[...]/ pois é prática do meu povo/

quando vê um brasileiro/ entregar suas possessões./ E prática de nossa gente/
fazer negócio com os não-índio./ / E apartaram-se” (FARIAS, p. 48).

Considerações finais

No início deste texto, executou-se uma sumária revisão dos caminhos percorridos pelo índio no âmbito da literatura brasileira. Naquela altura, chegou-se até o momento em que, no Modernismo, o índio se torna uma figura representativa da proposta de releitura do mito fundador brasileiro. Estacionou-se nesse ponto pelo fato de que a próxima onda que marcasse o retorno do índio como tema incidiria no período da produção de Elson Farias, e iniciou-se ali a leitura de sua obra. Se aquela revisão tivesse prosseguimento, dever-se-ia assinalar que os anos 1960, contexto do livro de Farias, conheceram também uma guinada positiva, uma valorização do índio, em algumas propostas, como pano de fundo estético e político; é o caso do Tropicalismo e, em desdobramento, já nos anos 1970, será o caso do índio mítico-futurista de Caetano Veloso. Percorrendo esse amplo quadro, no entanto, não se encontraria a figura do índio senão como isso: uma figura; às vezes, um figurante.

É claro que saltando-se no tempo, considerando um outro cenário, representado pelo início de uma inserção autoral do indígena no mercado editorial, o ponto de vista tenderia a ser outro, e a subjetividade e cultura indígenas seriam expressadas em primeira pessoa. Já se mencionou aqui a publicação histórica que foi *Antes o mundo não existia*; resta dizer que a presença de autores indígenas no mercado editorial tem crescido exponencialmente nos catálogos. Esse fenômeno ganhou mais impulso com a aplicação da Lei Federal 11.645/2008, que instituiu a obrigatoriedade escolar do tratamento de conteúdos sobre a história, culturas e contribuições dos indígenas ao Brasil.

Embora concentrada nos últimos anos, a literatura de autoria indígena registra na verdade algumas das mais antigas tradições da cultura brasileira. Tanta ancestralidade e pluralidade (posto haver mais de 300 povos indígenas no país) desafia os estudiosos da literatura a, primeiramente, escutá-la. Um dos trabalhos mais interessantes nesse campo foi feito por Maria Inês de Almeida, pesquisadora da área de estudos literários que fez da pesquisa nas poéticas indígenas um campo para conhecimento e, sobretudo, para trocas permeadas pelas experiências da letra e da voz (sempre uma experiência nova para qualquer sujeito que esteja aberto descobri-las ou redescobri-las, não importando sua cultura de origem). Em uma síntese sobre essas práticas literárias a autora diz (ALMEIDA, 2009, p. 67):

Publicados em suas línguas ou em língua portuguesa, esses textos recolocam esses povos, suas *littera*, no terreno da cultura literária, modificando-a de tal forma que, nessa cultura mesma, leremos os sinais de outros modos de ser [...]. [...] A visão que se dá nos textos reitera a vida na aldeia, comunitária, respeitadas as singularidades, na diferença. A aldeia como experiência do lugar, mas não um lugar fixo, identificável. Um lugar que é um texto, em vias de se desfazer a cada pronúncia, porque tem a natureza da palavra.

Mesmo que eventualmente chegue a sínteses como essas, a pesquisadora ressalta o caráter aberto dessas produções, evidenciando que, caso a crítica e os leitores estejam atentos, essas fontes têm o potencial de infiltrar formas específicas de pensamento e sensibilidade no quadro geral da literatura e cultura brasileiras. Se assim for, estamos diante de uma vanguarda - isto é, aquilo que quando surge ainda educará seu público para compreendê-la.

É bem possível que Elson Farias tenha intuído o potencial vanguardista presente na visão mito-poética dos Hixkaryâna quando concebeu seu livro. Já sabemos que o contexto do estabelecimento da obra é o de um movimento vanguardista no Amazonas, ao qual o poeta estava integrado.

Aquilo que Maria Inês de Almeida vê como possibilidade de trocas, no campo estético-cultural, em que novas formas surgem do contato entre referenciais

de cultura diferenciados no tempo histórico convencional do ocidente, hoje é reconhecido como experiências de transculturação, visualizadas por Ángel Rama como “resposta ao conflito [...] vanguardismo-regionalismo” (2001, p. 209). O crítico uruguaio ainda notou no fenômeno da transculturação, como forma de resposta, certa “plasticidade cultural”, caracterizada pela “destreza para integrar em um produto as tradições e as novidades” (2001, p. 214-215). Nessa equação, os elementos que Rama entende como “regionais” podem ser lidos como aqueles que ensejam formas de tradição não derivadas da modernidade ou dos processos de modernização. No caso presentemente abordado, essas tradições estariam representadas pelo referencial de cultura Hixkaryâna.

Mesmo que hoje a literatura de autoria indígena esteja em luta por afirmação e não haja a possibilidade de se enunciar a subjetividade do outro ou pelo outro, restando aos autores indígenas esse trabalho, ainda assim sua atuação no campo de viés secular da literatura (ou seja, numa outra tradição) dá-se com várias ferramentas mediadoras advindas de outra circulação cultural, como a escrita em outra língua, as tecnologias do livro, a divulgação em meio digital, que dão ao fenômeno da transculturação uma direção ainda pouco iluminada. É uma tese ainda a ser desenvolvida. Contra ela pesa a aparente ingenuidade pacificadora da ideia de transculturação, como síntese em forma de linguagem, diante dos conflitos e massacres historicamente recorrentes nas zonas de culturas tradicionais. A seu favor, as várias obras já conhecidas e estudadas sob o conceito de transculturação cuja recepção enxerga nelas, entre outros valores, justamente o de pôr os referenciais tradicionais e modernizadores em contradição, nunca pacificados (exemplo disso é *Grande sertão: veredas*, que tem seu autor visto por Rama como um dos grandes artistas transculturadores da América Latina).

Entende-se que *Um romanceiro da criação* seja uma obra com esse espírito e que decorra de um projeto de encontro dialético dessas plataformas culturais. Tendo partido da fonte indireta da obra de Derbyshire para chegar àquela

cultura, Elson Farias promoveu o trânsito em duas direções, ampliando o fator poético (que obviamente não está no foco do livro do linguista).

Primeiramente, da cultura literária secular, foi buscar no gênero poético do romance e do coletivo desse gênero, o *romanceiro*, a zona de diálogo possível para inserir os elementos Hixkaryâna. Na produção literária de Farias encontra-se com frequência esse gênero, especialmente associado à recolha de temas das culturas tradicionais ribeirinha e cabocla. Maria Luiza Germano de Souza analisou esse aspecto da literatura de Farias, explicando assim o uso dessa forma literária: “O poeta elabora seu cancionário da vida interiorana com quadros evocativos do viver e sentir amazônicos, algo que é uma das marcas dos romanceros - o recorte temático de algum aspecto do povo” (2015, p. 75). Ao promover semelhante compilação em outro referencial de cultura, de uma outra forma tradicional, o autor repete o uso do gênero, aproveitando aquela sombra do mito que já estava desde sempre presente nos romanceros antigos e mesmo nas produções de sua lavra.

Na outra direção, o livro se abre para as experiências de linguagem hauridas na tradição indígena e nas tradições orais (outra convergência com o romanceiro) tais como a repetição das sentenças para sua fixação, para a marcação rítmica e reiteração imagética. Essa marca está presente desde as transcrições de Derbyshire, mas Elson Farias a recontextualiza na estruturação poética, fazendo disso um tipo de marcador temporal, ciclos que se refazem por meio do tempo da linguagem e suas imagens. Pode-se dizer também que o poeta aceita que se infiltrem em sua poesia os conteúdos dessas outras tradições, como se observa na presença de elementos que testemunham a visão de mundo dos Hixkaryâna: a relação com as outras subjetividades do universo, humano ou não humano, as políticas de afeto, as noções estéticas e éticas enfim. Resulta desses cruzamentos e encontros uma obra que se aproxima do leitor “ocidentado” (para usar reversamente o feliz termo de Maria Inês de Almeida) por meio de certos signos familiares e ao mesmo tempo o convida para esse outro e estranho mundo. Ou quem sabe apenas esquecido.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em nheengatu e em português*. Manaus: Fundo Editorial-ACA, 1987.

BASTOS, Alcmeno. *O índio antes do indianismo*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2011.

BENCHIMOL, Saul et al. Manifesto. In: TELLES, Tenório. *Clube da Madrugada: presença modernista no Amazonas*. Manaus: Valer, 2014. p. 195-196.

BRAVO, Álvaro Fernández. Heterocronia e contemporaneidade: tráfego de imagens, composições anacrônicas e usos da cultura material nas representações do tupi-guarani. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 17-46.

DERBYSHIRE, Desmond. *Textos Hixkaryâna*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1965.

FARIAS, Elson. *Um romanceiro da criação: segundo os mitos Hixkaryâna*. São Paulo: Monumento, 1966.

GRAÇA, Antônio Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

KADEN, Irna Marília. Algumas anotações sobre os índios da tribo Hixkaryâna. In: FARIAS, Elson. *Um romanceiro da criação: segundo os mitos Hixkaryâna*. São Paulo: Monumento, 1966. p. 51-59.

KOCH-GÜNBERG, Theodor. *Começos da arte na selva: desenhos manuais de indígenas colecionados por Dr. Theodor Koch-Grünberg em suas viagens pelo Brasil*. Trad. Casimiro Beksta. Manaus: Edua; Faculdade Salesiana Dom Bosco, 2009.

KOCH-GÜNBERG, Theodor. *Dois anos entre os indígenas: viagens no noroeste do Brasil (1903-1905)*. Manaus: Edua/FSDB, 2005.

LANA, Firmiano Arantes; LANA, Luiz Gomes. *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana*. 2. ed. São João Batista do Rio Tiquié; São Gabriel da Cachoeira: UNIRT; FOIRN, 1995.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte dos Santos; Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense*. Manaus: Valer, 2017.

SOUZA, Maria Luiza Germano. *O sertão revisitado: o regionalismo literário amazônico em Elson Farias e em Milton Hatoum*. Manaus: Edua, 2015.

STRADELLI, Ermano. *Lendas e notas de viagem: a Amazônia de Ermano Stradelli*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

TUFIC, Jorge. Brandão de Amorim e a literatura nacional. In: AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em nheengatu e em português*. Manaus: Fundo Editorial-ACA, 1987. n.p.

Recebido em: 31 de julho de 2019.
Aprovado em: 22 de outubro de 2019.