



UFRR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GABRIEL CAMBRAIA NEIVA

DO CANTO XAMÂNICO E OUTRAS HISTÓRIAS:
leituras de *The Age of the Rainmakers*, de Wilson Harris

Boa Vista, RR

2015

GABRIEL CAMBRAIA NEIVA

**Do canto xamânico e outras histórias:
Leituras de *The Age of the Rainmakers*, de Wilson Harris**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Roraima, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Carlos de Andrade.

Co-orientador: Prof. Dr. Fábio Almeida de Carvalho.

Boa Vista, RR

2015

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca Central Universidade Federal de Roraima

N417d Neiva, Gabriel Cambraia.

Do canto xamânico e outras histórias: leituras de The Age of
the Rainmakers, de Wilson Harris / Gabriel Cambraia Neiva. --
Boa Vista, 2015.
96 f.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Almeida de Carvalho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Roraima,
Programa de Pós-Graduação em Letras.




UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS




ATA DA DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE GABRIEL CAMBRAIA NEIVA,

REALIZADA NO DIA 20 DE MARÇO DE 2015

Aos vinte dias do mês de março do ano de dois mil e quinze, no Auditório do PPGL, anexo ao Bloco I da Universidade Federal de Roraima (UFRR), às 09:30h (nove horas e trinta minutos), foi instalada a sessão pública para Defesa da Dissertação intitulada: **Do canto xamânico e outras histórias: leituras de *The Age of rainmakers*, de Wilson Harris**, elaborada pelo aluno **Gabriel Cambraia Neiva**. Após a abertura da sessão, o Prof. Dr. Roberto Carlos de Andrade, orientador e presidente da Banca Avaliadora, deu início ao trabalho, apresentando os demais examinadores: Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Regina de Sá, da University of Manchester, e Prof^ª. Dr^ª. Elaine Moreira da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Foi dada a palavra ao autor, que expôs seu trabalho em trinta minutos; em seguida, começando pelo membro externo e finalizando com o orientador, cada integrante da banca emitiu seu parecer e procedeu a sua arguição, à qual se seguiram as respostas do aluno. Ao final, a banca, reunida em separado, atribuiu nota **10,0 (dez vírgula zero)** à dissertação, considerada **APROVADA** sob a condição de apresentar as reformulações solicitadas pela banca e acatadas pelo orientador, após o que foi lavrada a presente ata, que, assinada por quem de direito, será lida publicamente. O aluno deverá entregar, no prazo máximo de 60 (sessenta) dias, a contar da data da Defesa, 3 (três) exemplares da versão definitiva da Dissertação, com as correções que forem julgadas necessárias pela Banca Examinadora, além de 01 (um) arquivo em meio digital do texto aprovado, de acordo com o Art. 47 do Regimento do PPGL. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão.



Prof. Dr. Roberto Carlos de Andrade – PPGL/UFRR
Presidente/Orientador



Prof.ª. Dr.ª. Lúcia Regina de Sá – Manchester University
Membro



Prof.ª. Dr.ª. Elaine Moreira – UFRR
Membro

Aos meus avós,
seu Casemiro Cadete,
Asa Padma,
e Loki
(in memoriam).

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, agradeço pelo apoio que em muito facilitou esta pesquisa. Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, por acolher o projeto tão generosamente, desde o princípio.

Ao prof. Dr. Roberto Carlos de Andrade, que orientou este trabalho de forma tão sensível e generosa – sempre pronto a desatar nós com uma calma e tolerância ímpares. Ao prof. Dr. Fábio Almeida de Carvalho, agradeço pela co-orientação, que não poderia deixar de ser: entre causos de Makunaima e com violão tão delicado, à beira do Rio Branco. À prof^a. Isabel Maria Fonseca pelo companheirismo e amizade partilhados neste percurso. Com o prof. Fábio, o debate sobre as literaturas das Guianas no Grupo de Estudo ganhou outra dimensão. Ao prof. Dr. Roberto Mibielli, agradeço pelo marxismo inspirado, em aulas leves e bem-humoradas, pela amizade e poesia, sem as quais seria bem mais difícil viver sob as câmeras de vigilância dos corredores da universidade. À prof^a. Cátia Monteiro Wankler que, em Boa Vista, me disse para ficar de olho na literatura da Guiana. Sua sugestão não poderia ter sido mais acertada.

À prof^a. Dr^a. Joanna Overing e Napier Russell, pela amizade, carinho e apoio sempre presentes. Ao prof. Dr. Mark Harris, pelo generoso acolhimento em St. Andrews. Aos estudantes do *Creole Group*, pelas conversas animadas e encontros memoráveis. À prof^a. Dr^a. Lorna Burns, pelo apoio e incentivo ao trabalho com W. Harris.

Ao prof. Dr. Gordon Brotherston pela hospitalidade, imensa simpatia e amizade, que com tanta alegria mostrou as pranchas da árvore da vida mesoamericana e que cujo trabalho e boas conversas em muito expandiram os horizontes desta pesquisa.

Ao prof. Paulo Santilli, pela amizade sempiterna, exemplo intelectual e paciência, nas conversas inquietas sobre o destino da savana e do rio. E da pesquisa, claro.

Ao prof. Marcos Pellegrini, amigo de coração imenso e pensamento crítico, com quem tanto aprendo. À prof^a. Olendina Cavalcante, pela amizade, suporte e espírito exegeta, além de inúmeros livros emprestados, fundamentais para a pesquisa. Ao Vincenzo Lauriola e família, pelo carinho e amizade.

À prof^a. France Rodrigues, pela amizade sempre presente e lições de humanidade, tão necessárias ao antropocentrismo corrente. Alimentar cachorros de rua no campus é lição básica de desobediência civil que deve ser seguida.

Ao prof. Elder José Lanes, pelo humor, amizade e apoio, desde o princípio. Agradeço, também, à Puka e à Shakira que tão amavelmente de mim cuidaram. Agradeço à prof^a. Carla Monteiro de Souza pela amizade e presteza, mas não menos pela paciência em discussões em sala de aula. Aos profs. Manuel Gomes dos Santos e Adriana Helena de Oliveira Albano pela oportunidade de pensar Nietzsche e Derrida, com tanto incentivo e entusiasmo. À prof^a. Maria Odileiz Sousa Cruz e à prof^a. Maria Helena Valentim Duca Oyama, pelo apoio e estímulo. Ao prof. Reginaldo Gomes de Oliveira, pela generosidade e encorajamento.

À Ana Paula Souto Maior, pela amizade tamanha e fins de tarde ao som dos bugios, na beira do rio. Ao Moreno Saraiva Martins e Joana Autuori, que tanto nos apoiaram nesta vida roraimense. Joênia Wapishana, Jackson e Kris, pelo carinho e amizade.

Aos amigos, em Surama, na Guiana, especialmente, Cecília e Philip, Glen e Jean, Abgail e Floyd, Marissa e Ron, Sidney Allicock e família. Em Tipuru, entre outros, Maria, Williams, Stanley e família, Mildrid e Horace, Reginaldo e família.

À Vanessa Lee e Lesley Singh, pela amizade e guarida, na aldeia ou em Georgetown. Ao prof. Dr. Al Craighton, Anna Iles e Dr^a. Raquel Thomas, pelo apoio e incentivo. À Vanda Radzik, pela amizade e entusiasmo. Ao prof. Michael Gilkes, sou imensamente grato. Por ser um guia espiritual desta pesquisa, mesmo que de longe, com tanta poesia e entusiasmo, sugerindo caminhos e oferecendo suporte, em conversas de Skype e tantos e-mails trocados.

À prof^a. Priscila Pascoal, com quem encontrei nos corredores da University of Guyana por acaso, e se tornou grande amiga, combativa e amorosa, que tanto apoiou a pesquisa, de diversos modos. À Mel, grande amiga fotógrafa que, com seu feminismo delicado e muito amor nos acolheu em Georgetown: sabe ela recriar o olhar, desnaturalizar a violência mais óbvia, fazer clara a necessidade de transformar o machismo, reinante na Guiana, como em toda parte. O movimento GLBT na Guiana seria deveras menor sem sua presença.

A Clayton S. Guimarães, Cinthia C. Santos e Ricardo Dagnino, pelas leituras e sugestões, revisões, mesmo em última hora.

Aos amigos que aqui não cabem, ousou citar alguns: Harley, César, Giancarlo, Melanie, Jonas, Marcelo e Rafaela, Dani...

À Nádia Farage, minha mãe, por me ensinar, em tinta brilhante, das palavras e do amor, que nelas não cabem. Sem ela, nada seria.

À Lisa Katharina Grund, companheira de estrada e viola, que me apresentou à Guiana, ao fado moderno, à capela em dueto – *a que tal graça se consente* –, não existe poesia possível para dizer. Este trabalho é para ela.

*De onde nem tempo, nem espaço
Que a força mande coragem
Pra gente te dar carinho
Durante toda a viagem
Que realizas no nada
Através do qual carregas
O nome da tua carne*

(Caetano Veloso)

RESUMO

A presente dissertação aproxima as narrativas curtas de *The Age of the Rainmakers*, do escritor guianense Wilson Harris (1971), com referências de textualidades indígenas presentes em literaturas de viagens ou antropológica, muitas vezes mencionadas pelo escritor. Para situar tal leitura, é feito um mapeamento da história da literatura da Guiana e o lugar específico que esta tradição ocupa, como único país caribenho, de língua inglesa, no continente sul-americano. Conformando o espaço literário das Guianas, em que a floresta e seus povos tradicionais exercem forte influência estética e filosófica, tal literatura apresenta, além do caráter transformacional das mitologias ameríndias, uma estreita relação entre meio-ambiente e linguagem. Tal é o lugar de encontro de diferentes culturas que, criativamente, sugere novas possibilidades conceituais para se pensar a humanidade, como o próprio escritor teoriza, em imaginação cross-cultural.

Palavras-chave: Wilson Harris. Guianas. Literatura ameríndia. Etnologia.

ABSTRACT

This dissertation explores the four short narratives in *The Age of the Rainmakers*, by the Guyanese writer Wilson Harris (1971). It compares each fictional narrative with the indigenous textualities presented in travel literature and anthropological accounts of the area, often mentioned by the author in a preliminary note. It contextualises Wilson Harris' contribution and the particular book under study, by mapping Guyana's literary history and the specific place that this tradition holds as the only English-speaking, Caribbean country on the South American continent. Shaping the literary space of the Guianas, in which the forest and its indigenous peoples have a strong influence with their aesthetics and philosophy, this literature shows the transformational character of Amerindian mythology with a close relationship between environment and language. This is the encounter place of different cultures, where, creatively, new conceptual possibilities to think humanity are suggested, as the writer himself theorizes as cross-cultural imagination.

Keywords: Wilson Harris. Guianas. Amerindian Literature. Ethnology.

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Capa do livro <i>The Age of the Rainmakers</i>	15
Figura 2 – Tamoanchan [Árvore da Vida].....	30
Figura 3 – Imagem que antecede a narrativa <i>The Age of Kaie</i>	37
Figura 4 – Imagem que antecede a narrativa <i>The Mind of Awakaipu</i>	47
Figura 5 – Imagem que antecede a narrativa <i>The Laughter of the Wapishanas</i>	61
Figura 6 – Imagem que antecede a narrativa <i>Arawak Horizon</i>	72

Sumário

1. Introdução.....	14
1.1 Um breve panorama dos espaços literários da Guiana	17
1.1.1 O lugar de W. Harris na literatura da Guiana	22
1.1.2 Entre West Indies, Caribe e América Latina	23
1.2 Horizontes críticos: literaturas indígenas e as narrativas curtas de W. Harris	31
1.2.1 O espaço literário das Guianas.....	33
2. A revolta Macuxi.....	37
2.1 Sobre Makunaima, Kaie e o morcego.....	38
2.2 A guerrilha	42
3. A gárgula de Awakaipu.....	47
3.1 O guia Arekuna e suas estórias	48
3.2 A gárgula.....	54
4. O riso Wapishana	61
4.1 Sobre o riso: a árvore da vida e a humanidade	62
4.2 Do riso.....	64
5. De esqueletos e arranha-céus	72
5.1 O útero do espaço Taino	73
5.2 O arranha-céu Arawak	75
6. (In) Conclusão	84
7. Referências	89

1. Introdução

O estudo que aqui se apresenta tem por objetivo estabelecer referenciais para a leitura das narrativas curtas de *The Age of the Rainmakers* (HARRIS, 1971). O autor, nesta obra (Figura 1), muitas vezes se refere às fontes indígenas em que pesquisou, seja em literatura antropológica ou de viagens, quando não sua própria experiência em campo. Entender o modo como tais referências participam da construção das narrativas, qual seu peso e papel dentro delas, é objetivo deste trabalho.

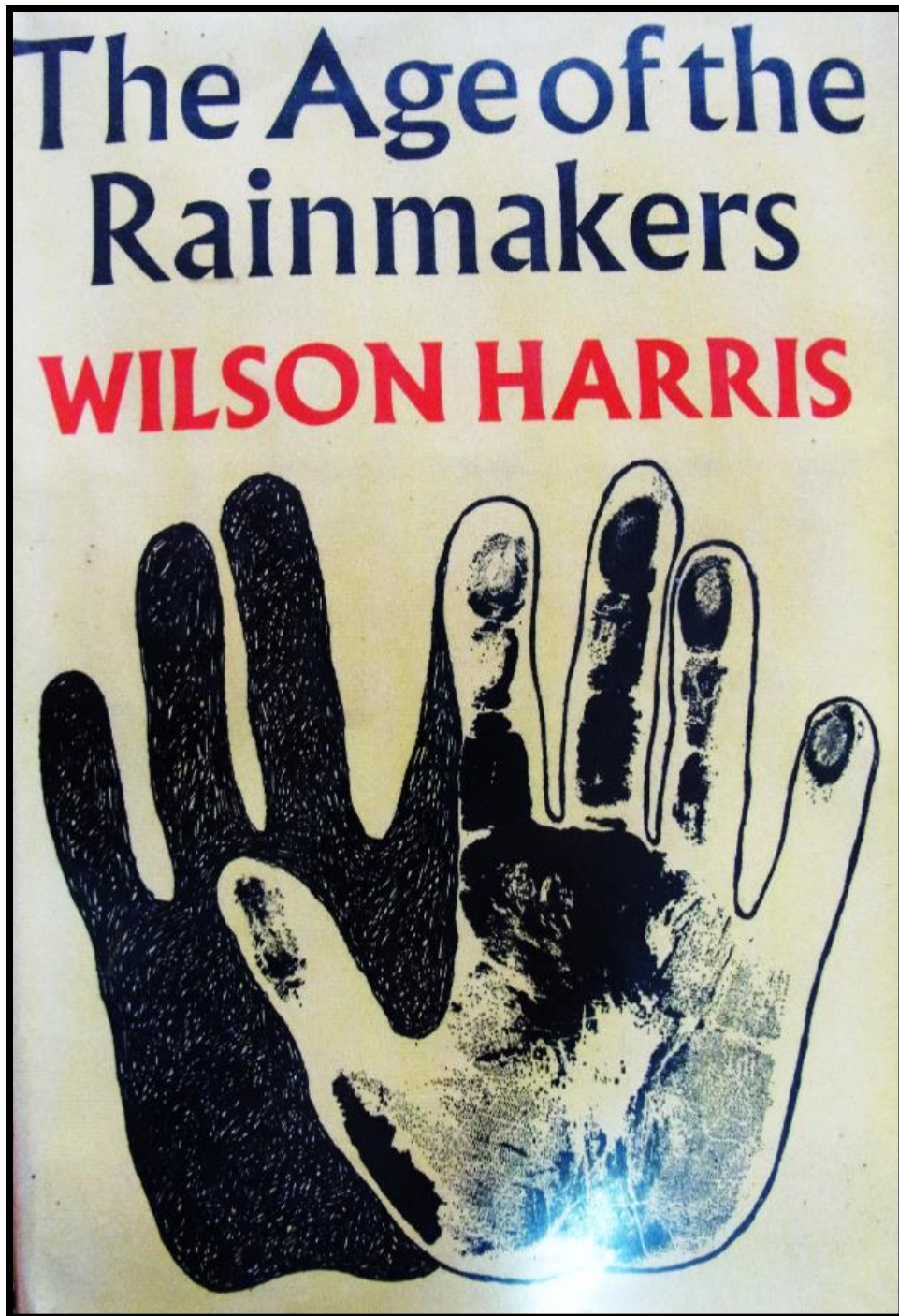
O primeiro capítulo faz um breve panorama da história da literatura da Guiana, seu lugar *sui generis* como país caribenho e sul-americano, de língua inglesa – texto publicado originalmente como artigo (CAMBRAIA NEIVA, 2014), além de uma apresentação de Wilson Harris e sua obra. A seguir, se estabelecem os horizontes críticos sobre as narrativas curtas e as principais características da ficção de W. Harris para a crítica literária em questão.

Entre o segundo e o quinto capítulos, as leituras de cada narrativa se apresentam, respectivamente, “The Age of Kaie”, “The Mind of Awakaipu”, “The Laughter of Wapishana” e “Arawak Horizon”. Em geral, cada um dos capítulos inicia-se com a apresentação das narrativas que serviram de base para a produção ficcional; em seguida, é feita uma leitura da novela¹ em si.

O presente texto se encerra com a *abertura* de uma “inconclusão” – licença poética desgastada, em tempos *pós-modernos*, mas que não deixa de ser necessária, diante da prosa poética de W. Harris – início de um diálogo, não final de percurso, para fomentar a potencialidade *cross-cultural* destas terras amazônicas.

¹ W. Harris (1971) se refere às narrativas curtas aqui estudadas por *novels* ou fábulas. Neste sentido, evitar-se-á a designação de “conto”, já que o escritor não fala, de modo algum, em *tale*, ao contrário, a nomenclatura aqui utilizada, longe de problematizar o gênero textual, será novela ou fábula, indistintamente.

Figura 1 – Capa do livro *The Age of the Rainmakers*.



Fonte: Harris (1971).

archipelago: fragments: a geological plate being crushed by the pacific's curve,
 cracking open yucatan; the artic/north american monolith: hence cuba, hispaniola,
 puerto rico: continental outriders and the dust of the bahamas. atlantic africa pushing
 up the beaches of our eastern seawards

the history reflects the pressure and passage of lava, storm, stone, earthquake, crack,
 coral: their rise and fall of landscapes: destructions, lost memories: atlantis,
 atahualpa, ashanti: creations: fragments

it would be better to begin with caribbean man: crouched; legitimate bastard: against
 space: dwarf, clenched fist of time

the unity is submarine

breathing air, the societies were successively amerindian, european, creole. the
 amerindian several; the european various; the creole plural

subsistent, plantation, maroon

multilingual, multi ethnic, many ancestored

fragments

the unity is submarine

breathing air, our problem is how to study the fragments/whole

(BRATHWAITE, 1974, p. 1).

1.1 Um breve panorama dos espaços literários da Guiana

A literatura da Guiana – fecunda, mas pouco conhecida no Brasil – merece, sem dúvida, maior atenção da crítica literária brasileira. Este capítulo pretende uma contribuição ao debate: uma aventura, além de possível, importante para iluminar, talvez, nossa própria literatura, muitas vezes construída, como sugeriu L.Sá (2009), a partir de entre-lugares, neste caso, as Guianas. Trata-se de um percurso, breve e panorâmico, sobre a história da literatura da Guiana, com ênfase nas relações que sua vertente moderna e “autóctone” mantêm com os espaços culturais adjacentes².

A história literária da Guiana prende-se, evidentemente, como outras tantas, à construção da nacionalidade – abordando seu tempo e seu espaço. Por este motivo, uma apresentação de tal espaço faz-se necessária. Apesar dos pântanos do litoral abrigarem maior densidade demográfica, o território da República da Guiana, é constituído de 214.970 km², majoritariamente configurado por savanas e florestas tropicais, bem como planaltos e cadeias de montanhas. Tal território insere-se, integralmente, no escudo cristalino das Guianas, fronteiro à Venezuela, ao Suriname e ao Brasil.

Ex-colônia britânica, a Guiana conquistou independência do Reino Unido em 26 de maio de 1966; em virtude da colonização inglesa, trata-se de país sul-americano e caribenho, sede do “Caricom”, comunidade de mercado comum do Caribe, assim como parte do “Commonwealth of Nations” – agregado político-econômico de ex-colônias inglesas. A língua oficial do país é, pois, a inglesa, mas, tal como ocorre em outras áreas do Caribe, desenvolveu-se ali uma língua crioula, derivada do inglês, que é de uso geral. Várias são as línguas indígenas, de tronco linguístico Karib³ e Arawak, além de isoladas. Tais línguas, junto com o holandês, têm uma participação notável na formação do crioulo guianense. O inglês britânico padrão é utilizado apenas em documentos oficiais e em situações de alta formalidade – não são todos que dominam seu uso completamente, sendo uma segunda língua no sentido estrito do termo.

Deve-se notar, entretanto, que, de fins do século XVII até sua tomada pelos ingleses no bojo das guerras napoleônicas, a região foi colônia holandesa, cuja presença é, ainda hoje,

² A pesquisa bibliográfica presente nesta dissertação foi feita durante três meses em Georgetown, na Biblioteca Nacional e na Biblioteca da Universidade da Guiana.

³ Em 1959, a Associação Brasileira de Antropologia definiu a grafia de “Carib”: com K maiúsculo e sem flexão de gênero e pessoa, ou seja “Karib”, nomenclatura utilizada neste trabalho, mesmo quando em referência à obra de W.Harris.

notável, na tecnologia de canais – que faz possível a habitação do litoral, pois Georgetown, assim como Amsterdam, está abaixo do nível do mar –, na arquitetura, na toponímia, no imaginário popular e nas artes.

A economia colonial centrou-se na *plantation*, sistema de trabalho baseado na mão de obra escrava de origem africana; a escravidão indígena foi, entretanto, vigente durante todo o período de colonização holandesa. A tomada da colônia pelos ingleses trouxe a abolição da escravidão indígena e, pouco mais tarde, em 1838, a abolição da escravidão africana. A economia açucareira, na costa, passou a se sustentar do trabalho, em sistema de *indenture*, de indianos, introduzidos massivamente, e, em menor grau, de chineses e portugueses do Madeira. As florestas e savanas do interior da Guiana, permaneceram, assim, ‘intocadas’ pela colonização até fins do século XIX, permitindo uma alta diversidade étnica de povos falantes de línguas Karib e Arawak (FARAGE, 1997). Portanto, não apenas as fisiografias de ambas as regiões – o litoral e o interior – divergem, mas, sobretudo, se caracterizam por apresentarem distinções sociais, cujas relações se mostraram, historicamente, conflituosas, o que teve incidência na literatura, como se verá adiante.

Ana Pizarro (1988), ao discutir a história da literatura do Caribe, propõe três grandes períodos comuns, a que se resumirá com os seguintes termos: a “colonial”, um “amanhecer sócio-político” e a “independência”. Guardada sua especificidade, pode-se dizer que a Guiana, ao longo do séc. XX e, portanto, em curto espaço de tempo, apresentou todos os três períodos, muitas vezes sobrepostos, até o estado atual de sua literatura.

Por sua vida breve, a história da literatura deste país ainda não apresenta vários e extensos compêndios, comuns em literaturas já há muito estabelecidas. Os textos sobre o tema, em sua maioria, são publicações em periódicos ou conferências em clubes literários ou eventos oficiais; quando o raio de estudo se expande para West Indies, Caribe e Literaturas de Língua Inglesa ou quando se particulariza a crítica sobre determinado autor ou obra, a quantidade de publicações se multiplica. Apenas um autor, A.J. Seymour, se dedicou ao estudo da história da literatura da Guiana.

Com efeito, A.J. Seymour (1914-1989), influente poeta guianense, editor e crítico, publicou inúmeros artigos, conferências e livros. São referências, para o presente estudo, três deles: *The Guyana National Bookshelf – A mini-history of Literary Guyana* (SEYMOUR, 1975), um manual feito para o público geral; *The Making of Guyanese Literature* (1980), única obra de fôlego sobre a história da literatura da Guiana; e *Main currents in Caribbean literature:*

a garment of dignity (SEYMOUR, s.d.), conferência realizada em Brasília, DF, em que aborda o lugar da literatura da Guiana, entre a América do Sul e o Caribe.

Apesar da controversa adesão do autor ao projeto desenvolvimentista governamental, que inclui hidrelétricas, estradas e ferrovias em plena Amazônia – cujos efeitos nefastos para o meio ambiente e populações tradicionais se fazem ainda hoje sentir –, trata-se de excelente trabalho crítico pioneiro e absolutamente necessário que, dada sua condição de produção, prende-se a injunções políticas da construção da nacionalidade na Guiana. Para a crítica literária, é necessário desvelar a concepção evolucionista de sua abordagem que atribui aos petroglifos e às tradições orais indígenas – “primeiros símbolos concatenados para comunicar emoções” (SEYMOUR, 1975, p. 1) – o marco zero da literatura, como se a oralidade fosse o passado da escrita. Nesta linha, o autor vê uma sequência de tal marco zero para os primeiros textos escritos por viajantes ou administradores coloniais, em que “a realidade do açúcar e a imigração em massa – forçada ou semi-forçada – é misturada ao exótico do meio-ambiente e à perplexidade diante dos povos indígenas com seus mitos e lendas incomuns” (SEYMOUR, 1975, p. 3). As adaptações e transformações de diferentes povos em contato seriam o tema principal do que o autor considera primeira literatura, que carrega o imaginário europeu para terras tropicais. A estranheza, entre o real e o imaginário, seria a marca forte e persistente deste primeiro período literário, que ecoa até os dias de hoje, como se verá adiante.

[...] a incipiente literatura reflete este interesse enquanto mandavam cartas de volta pra casa, contando aos parentes sobre os bizarros costumes, o intrigante casamento entre mito e realidade, a articulação balbuciante de novas imagens baseadas no velho mundo na mente das pessoas lutando com aquelas do novo mundo fora de suas portas. (SEYMOUR, 1975, p. 3)⁴

Segundo Seymour (1975, p. 3), apenas no séc. XX, pôde florescer na Guiana uma produção literária que não se assenta preponderantemente sobre um “olhar externo”, quando, de fato, “passa de objeto a sujeito”. No séc. XIX, é digno de nota o nome de Egbert Martin (1862-1890), que utilizava o pseudônimo de Leo, “de longe o primeiro poeta das West Indies” (SEYMOUR, 1980, p. 36) que desenvolveu uma “autêntica voz” guianense, ampliando o escopo temático da poesia além da religiosidade, com uma preocupação formal e moral.

Já o segundo período literário, constituiu-se pela apropriação de ‘recursos’ endógenos. A poesia, até o final dos anos 20, explorava formas tradicionais vitorianas, em sonetos, rondós, odes – seu expoente é Walter Mac Andrew Lawrence (1896-?) que verseja, meditativamente e

⁴ As traduções são de próprio punho, quando não se indica o contrário.

de modo bastante *avant garde*, sobre a floresta e seus povos, os rios e cachoeiras. Nos anos 30, geração de Seymour, desenvolveu-se uma poética que incorporou “novas e estranhas ideias”, na qual o meio-ambiente, antes “proibido ou inaceitável”, adquire certo lugar (SEYMOUR, 1975, p. 6). Ainda que através de formas poéticas estabelecidas, a geração de 30 estava “[...] intoxicada pela nova liberdade de conteúdo – cigarros, listas de compras. Era o começo da poesia nacionalista.” (SEYMOUR, 1980, p. 31).

Nos anos 40, a poesia se voltava para questões político-sociais, como forma de protesto que refletia o rearranjo de forças políticas, mas também à “semi-mística identificação com figuras do mito grego.” (1980, p. 31). Naquela década, surgiam Martin Carter (1927-1997) e Wilson Harris (1921-) – o primeiro tido como o grande poeta nacional e o segundo, apesar da qualidade de sua poesia, veio a ser internacionalmente reconhecido por sua prosa. Carter, preso político por seu ativismo, com *Poems of Resistance* (1954), por exemplo, retrata a tumultuada situação da época. Já W. Harris, em *Eternity to Season* (1951) – uma publicação particular, o que era, e ainda é, muitas vezes, recurso comum para a viabilização de uma obra na Guiana – é “profundamente religioso, apesar de não necessariamente cristão, colocando a última responsabilidade de ação no ser humano” (SEYMOUR, 1980, p. 42).

Seymour, Harris e Carter participaram de clubes de literários que formaram a revista literária *Kykoveral*, importante veículo de construção de uma literatura regional; os anos 40 foram, assim, fecundos para a literatura e para o que viria, a seguir, em termos políticos: “[...] a busca por identidade e direção teve uma influência salutar no amanhecer da consciência nacional” (SEYMOUR, 1980, p. 32). Assim, dos anos 40 até a independência, a produção poética guianense adquire personalidade, note-se, protagonizada pelo interior do país, com suas imagens de flora e fauna (SEYMOUR, 1975; 1980, p. 7; p. 32).

Com a independência, ocorrida em 1966, e a república, instaurada em 1970, a poesia nacional, segundo o mesmo crítico, tem a necessidade de entender “novos ideais ante a nação e interpretar a herança do passado em termos de novos objetivos”, ao construir a “fé no futuro do país” (Seymour, 1975; 1980, p. 7; p. 32). A imaginação criativa guianense, diz Seymour, “retoma velhos temas, sutilmente adaptados – escava história e mito e os digere em poesia” (1975, p. 7). A descrição afetada dos rios da Guiana, seus litorais e florestas do interior, é bastante comum, assim como “a reivindicação de uma melhor distribuição da qualidade de vida entre todos; a rejeição de padrões importados e a construção de um sentido de orgulho para a

nação e seu meio-ambiente; a criação de um universo de imagens e metáforas que expressem o novo sentido de pessoa pós-república...” (SEYMOUR, 1975, p. 7).

Para o crítico, a prosa de ficção, tal como a poesia, se divide entre dois grandes eixos temáticos, ou “de existência”, informados pela oposição histórica entre o litoral e o interior. *In Guiana Wilds* (1889), de James Rodway, segundo Seymour, foi o primeiro romance a borrar esta e outras dualidades, uma vez que seu protagonista é um escocês que vai para Georgetown trabalhar, abandona o comércio, casa-se com uma indígena e vai viver com os macuxi, na savana, onde encontra um tesouro do tempo de Raleigh, lá pelo Monte Roraima.

Seymour identifica, em boa parte da ficção guianense, uma “heroína escondida”, que é “o próprio espírito da Guiana”, tal como é recorrente em outras jovens literaturas nacionais. Um exemplo forte seria *Green Mansions* (1904), do naturalista W.H. Hudson, cuja protagonista é uma menina da floresta que personifica a Guiana (SEYMOUR, 1975, p. 8). Vale frisar que Seymour reposiciona o lugar de tal romance em sua história da literatura, afirmando que “*Green Mansions* tem sido algumas vezes descrito, por mim mesmo no passado, como um romance da tradição guianense, mas, ao se refletir, talvez fosse sábio dizer que está na tradição Ameríndia ao invés daquela da escrita guianense.” (SEYMOUR, 1980, p. 61). Nesta linha, ele não deixa de lembrar que as tradições indígenas e africanas, ágrafas e em relação desigual de poder com as tradições europeias, produziram diversas narrativas, como se pode encontrar na historiografia sobre as revoltas dos escravos do séc. XIX ou nas mitologias das aldeias mais remotas, “onde muitas pessoas, de muitos povos, com imaginação criativa, não puderam ser ouvidas-conhecidas, dada a repressão autoritária.” (1975, p. 13).

Para Seymour, com A.R.F. Webber (1880-1932) e seu “*Those that be in Bondage*” (1917), inicia-se outro período, da complexa relação de poder das plantações de açúcar e de sua multiétnica vida cotidiana, ao denunciar a exploração do sistema de *indenture*, o que é “uma confrontação incomum, através do romance, das convenções estabelecidas de comportamento racial e merece um completo estudo de nossas hipocrisias” (SEYMOUR, 1980, p. 62).

A este período pertence, ainda, Edgar Mittelholzer (1909-1965), que, com *Creole Chips* (1937), iniciou sua carreira de escritor, publicando por volta de vinte romances, entre eles a trilogia *Kaywana* (1952-1958) e *My bones and my flute* (1955), uma narrativa de terror sobre um fantasma holandês no rio Berbice, que se vale da recorrente imagem da flauta de ossos, atribuída pelos primeiros cronistas ao canibalismo indígena. Segundo Seymour (1980, p. 60), ainda que sob “influências eurocêntricas”, o escritor, através de questões étnicas,

examina a hipocrisia sob muitos céus e a coloca sob o microscópio [...] Ele desafia as convenções da sociedade... Ele sempre estava alcançando estados místicos da mente, talvez para curar seu próprio eu dividido, mas ele espelhou sua sociedade com compaixão e criou uma inesquecível galeria de personagens com incrível energia e dedicação.

1.1.1 O lugar de W. Harris na literatura da Guiana

Nesta galeria, Seymour destaca Wilson Harris, que iniciou sua produção literária no final da década de 1940, com contribuições para o periódico literário *Kyk-over-al*, entre narrativas curtas, poesias e ensaios críticos.

Sir Theodore Wilson Harris, nasceu em Nova Amsterdã, cidade litorânea da Guiana, em 1921. Considerado um dos “principais romancistas e pensadores do séc. XX” (MAES-JELENIK, 1991, p. 9), foi honrado pela rainha Elizabeth II com o título de cavaleiro em 2010, como fruto de sua obra crítica e ficcional. Sua produção literária começou na década de 50, com livros de poesia, seguidos de aproximadamente vinte e cinco romances e dois livros de *novelas ameríndias*, *The Sleepers of Roraima* (1970) e *The Age of Rainmakers* (1971) – este último, objeto da presente dissertação –; além das narrativas curtas publicadas em periódicos, como “Fences Upon the Earth” (1947) e “Kanaima” (1965). Sua produção acadêmica, não menos importante, inclui seminários, entrevistas, artigos e ensaios, como a antologia *The Womb of Space* (HARRIS, 1983).

O Palácio do Pavão (*The Palace of the Peacock*, 1960) é o primeiro romance de W. Harris e obra mais difundida, com tradução em várias línguas, sendo, junto com *A longa viagem de Oudin* (*The far Journey of Oudin*, 1961), as únicas que foram traduzidas para a língua portuguesa (1964 e 1991, respectivamente). Estes dois romances, juntos com *The Whole Armour* (1962) e *The Secret Ladder* (1963) formam *The Guyana Quartet* (1985).

Com estes dois autores, que são os maiores nomes da ficção da Guyana, em meados dos anos 70, segundo Seymour, é que “pela primeira vez nós podemos falar de um *corpus* de escrita como literatura da Guiana” (1980, p. 5). A busca por uma identidade, na literatura, representa o despertar de um sentimento nacional, ainda colônia, “começando com a vagarosa virada do espírito poético para olhar a ecologia cultural da área, o mar, o céu e a sociedade [...]” (s.d., p. 4). Questões existenciais se “levantam de um conhecimento emocional da geografia e da história. O movimento é do lugar para o espírito [...]” (s.d., p. 5). Para o crítico, as principais características da literatura caribenha são “a busca por identidade [...] a análise de nossa

história de escravidão e das *plantations* de açúcar, a necessidade de analisar a frustração e a amargura e olhar para o abalo mental remanescente depois que os elos físicos e políticos foram removidos, a necessidade de raízes e de dignidade” (SEYMOUR, s.d., p. 9).

A ficção, na Guiana, começaria, então, com uma busca identitária, “ao modo de nossos primos caribenhos”, mas desenvolve-se uma tradição que apresenta algumas especificidades que a distingue dos demais países do arquipélago: uma sociedade bastante multiétnica, com forte presença indígena, o passado holandês e a espacialidade continental. De qualquer forma, a tradição literária guianense não poderia ser pensada separadamente de uma tradição anglo-caribenha comum (SEYMOUR, 1980, p. 58). Ao perguntar-se sobre as recorrências que seriam marca da literatura da Guiana, Seymour chega às seguintes conclusões: um misticismo – desejo de “se alcançar estados mentais especiais e quase religiosos” e a tendência ao mito (1980, p. 65).

1.1.2 Entre West Indies, Caribe e América Latina

A Guiana compartilha características com diferentes áreas sociohistóricas e, de modo correlato, com tradições distintas. Para pensar a literatura guianense, é necessário mapear alguns dos contextos sociohistóricos que aí se entrecruzam, como *West Indies*, Caribe e América Latina, uma vez que tais termos se confundem e se sobrepõem, sendo motivo, ainda hoje, de intenso debate entre especialistas.

A existência das *West Indies* está ligada à colonização europeia que, para diferenciar as colônias asiáticas das americanas, utilizou-se da ideia de Índias *Ocidentais*. Ao longo dos séculos XIX e XX, principalmente, a expressão *West Indies* passou a representar, especificamente, as colônias de língua inglesa no Caribe, culminando na criação da *West Indies Federation* em 1968. Apesar de malograda, tal empreitada política foi um importante passo para a emancipação das colônias britânicas: muitas se tornaram independentes com a dissolução da Federação. A *West Indies University* e um time de críquete ainda hoje representam o conglomerado anglófono caribenho, além do impulso que a Federação exerceu sobre a criação da área de comércio comum na região.

O antropólogo Sidney Mintz definiu o Caribe como região cultural autônoma, mesmo que virtualmente intangível como totalidade, já que são aproximadamente “[...] cinquenta sociedades insulares espalhadas em mais de duas mil milhas de mar, assim como certa

subregião do continente – as Guianas em particular [...]” (MINTZ, 1974, p. 46). Como diversos autores apontam, tais sociedades passaram por experiências históricas análogas que, ainda que “tão variadas quanto complexas” (1974, p. 46), lhes conferem certa continuidade. Diferentemente da América Latina, ou de outros lugares do mundo, no Caribe houve um extermínio quase total das populações indígenas e sua substituição por estrangeiros, por meio da imigração contínua e massiva de meio milhão de indianos, 150.000 chineses e 30.000 javaneses (1974, p. 48). Daí advém a especificidade do Caribe, que apesar de constituído de sociedades migrantes, como as demais do continente americano, são marcadas pela ausência de uma “tradição central através da qual as populações migrantes pudessem mediar suas relações uns com os outros” (1974, p. 49). Tal ausência dificultaria, segundo o antropólogo, a formação de uma “consciência nacional baseada na origem étnica e tem exigido dos povos caribenhos uma capacidade de inovação social mais em sintonia com o mundo moderno do que com o mundo dos séculos dezoito e dezenove.” (1974, p. 49).

Para o poeta barbadiano E. Kamau Brathwaite (1974), a cultura caribenha pode ser resumida em três pontos principais: instabilidade social, pluralidade étnica e síndrome de dependência, apontando para elementos importantes do que chama de continuidade cultural do Caribe e para as questões que a literatura da região enfrentava no momento em que escrevia (e que talvez ainda enfrente).

“A *plantation*, como nós observamos anteriormente, não contém tudo aquilo que é plantado. Então, é essencial que nossos conceitos e modelos, quando feitos e aplicados, possam ser aplicados não somente ao campo externo da realidade, mas às nossas paisagens internas igualmente.” (1974, p. 4)

“Para nós, sobre *plantations*, deveria ter havido um começo atômico similar: nós mesmos, a rede de nós: relação com a paisagem, acumulação de língua e experiência.” (BRATHWAITE, 1974, p. 8)

O argumento central do autor barbadiano é que a abordagem crítica que se faz ao sistema político-econômico da *plantation* – uma das características que compõem o *continuum cultural* caribenho – pode ser atribuído à literatura, a saber, instabilidade, pluralidade/ambivalência, dependência. Neste ponto, Brathwaite se aproxima muito da crítica sociológica de Antônio Cândido em *Literatura e Sociedade* (1985).

Outro ponto marcante da leitura de Brathwaite (1974, p. 6-7), em sintonia com a prática ficcional de W. Harris, é a ideia de “*plantation* externa” e “*plantation* interna”. Esta última refere-se a “núcleos e miolos; formas locais de resistência; raízes; troncos; ritmos sobreviventes; pontos de crescimento [...]”. O crítico propõe um “modelo multi-dimensional”,

sempre “aberto à possibilidade de permanente co-existência de pluralidades”, com “interações entre a *plantation* interna e externa, a metrópole interna e externa, e as relações laterais e diagonais entre estas.” (BRATHWAITE, 1974, p.11). A pesquisa da literatura e da cultura deve se voltar para “especificidades/totalidades”, “como fenômeno sócionacional, como fenômeno regional e como ocorrências hemisféricas” (BRATHWAITE, 1974, p.11). Tal posição converge, em alguma medida, com aquela sustentada por Seymour, ao apontar paralelos existentes entre a literatura brasileira e caribenha: “foco da atenção criativa sobre a realidade geograficamente presente, já que as nascentes da imaginação criativa são sempre alimentadas por imagens e formas presentes antes de nós em paisagens e comunidade, e, em segundo lugar, no campo da linguística, pela adoção da fala coloquial e folclórica de grupos majoritários e minoritários” (SEYMOUR, s.d., p. 2). Segundo Seymour, a literatura de Guimarães Rosa ou de Miguel Asturias são exemplos de “independência linguística” que, ao recriar a fala de determinadas localidades, criam especificidades ao mesmo tempo em que exercem movimentos similares entre diversas regiões da América Central e do Sul. Para Seymour, a cultura indígena tem “profundas raízes” no continente sul-americano, com difusão mais ampla que nas ilhas caribenhas, o que faria diferença entre a literatura anglófona insular e a guianense, característica compartilhada com o continente.

J.T. Livingstone (1974) data o nascimento da literatura caribenha no ano de 1929, quando C.L.R. James iniciou a publicação da revista *Trinidad*. Os folhetins literários desempenham importante papel no desenvolvimento da literatura da região, como o já citado *Kyk-over-al* que, entre 1945-58, promove a ideia de uma “genuína” literatura das *West Indies*.

A literatura do Caribe adquire autonomia, quando, depois da crise de 1929, as colônias iniciaram revoltas por independência política que viria a se concretizar apenas nos anos 1960. Mas, na década de 1950, “a nascença [literária] do Caribe é um fato” (LIVINGSTONE, 1974, p. 10), em grande parte devido ao desenvolvimento de uma consciência nacional e à luta pela independência política. Em meados dos anos 1960, a ideia de uma literatura caribenha está amplamente difundida na região, cujos temas principais são polaridades (LIVINGSTONE, 1974, p. 13): isolamento e comunidade, negro e branco, escravo e senhor, pobreza e riqueza, ceticismo e fé, sabedoria e inocência, criação e descobrimento, história e mito, através de uma “sensibilidade do Novo Mundo” (cuja polaridade, óbvia, é com o Velho Mundo). “O que finalmente leva o escritor caribenho da servidão colonial à consciência independente é a criação de uma linguagem que vai além da mímica a uma nomeação elementar das coisas com poder epifânico” (LIVINGSTONE, 1974, p.13), o que, nas palavras de Derek Walcott, não são

“novos nomes para velhas coisas, ou velhos nomes para novas coisas, mas a fé de usar os velhos nomes diferentemente.” (apud LIVINGSTONE, 1974, p. 13).

Já o termo América Latina, da maneira como correntemente se utiliza, foi teorizado originalmente pelo dominicano Pedro Henriquez Ureña, em seus *Seis ensayos em busca de nuestra expresión* (1928). O caribe hispânico, segundo Torres-Saillant (1990), antecipa-se às outras regiões do arquipélago, ao pensar sua unidade política e cultural – as antilhas hispânicas – pois seus processos de independência iniciaram-se antes; mas, ainda assim, para Ureña, trata-se de um subconjunto da cultura hispânica do continente americano.

A partir de Ureña (1928), a ideia de América Latina se estabeleceu ao longo do séc. XX como uma área de estudos autônoma, ligada à tradição hispânica. Por muito tempo, os latinoamericanistas tradicionais tinham o Brasil como “off limits”, para quem seria ainda impensável incluir tradições não-latinas em seu escopo. O final do séc. XX assiste os estudos culturais latino-americanos ampliarem seu escopo, como mostra a teorização de Pizarro (2014): “uma realidade plural e ao mesmo tempo articulada. (...) A pluralidade, tanto horizontal – áreas culturais –, como vertical – momentos histórico-culturais –, sistemas diferentes superpostos – está diretamente relacionada com a herança da colonização” (PIZARRO, 2014, p. 9).

Por si, a herança cultural de colonização e a dependência econômica caracterizariam uma América Latina não apenas latina. No entanto, outros questionam a validade de tal conceito de Latino América, tão abrangente, que tem como base comum apenas a colonização. No artigo “Caribbean Literature and Latin Americanists” (1990), Torres-Saillant faz uma interessante abordagem da discussão. Para ele, entender o Caribe como uma parte da América Latina é perpetuar um preconceito hispânico: “os textos literários caribenhos, nos últimos 60 anos, mais ou menos, tem refletido uma visão de mundo poética que é indígena à região [...] além de sua condição insular comum, partilham circunstâncias históricas únicas que os separam até mesmo daquelas partes do continente latino-americano mais próximas.” (1990, p. 131132). Para o crítico, é com o porto-riquenho Luiz Pales Matos que se produz, pela primeira vez, a ideia de unidade sócio-estética do Caribe, em seus “poemas antillanos”. Durante o séc. XX, desenvolve-se, na região, uma poética que guarda especificidades intrínsecas, apesar de sua diversidade, conforme aponta Echeverría:

Apesar das margens da bacia caribenha serem muito parecidas com as ilhas, o que faz destas uma entidade cultural própria é que sua história moderna articula uma equação relacionando o natural, o social e demandas políticas da indústria para fluxo e refluxo da população dentro de uma área específica. (ECHEVERRÍA, 1980 apud TORRES-SAILLANT, 1990, p. 133)

Robert Márquez acredita, com o etnólogo cubano Rogelio Martínez Fure, em “nada menos do que a existência de uma civilização antilhana” e ainda “questiona a validade do termo *lationoamérica* como designação étnica e cultural de toda a geografia da América Central e do Sul e do Caribe, que com sua variada composição étnica, linguística e cultural parecem desafiar as implicações monolíticas das implicações do conceito de ‘latino’” (1980 apud TORRES-SAILLANT, 1990, p. 135).

Mintz (1974, p.50) já apontava um desconhecimento das sociedades caribenhas em suas especificidades e acrescentava que “acima de tudo, a visão panorâmica da região, que a vê sendo tão acessível intelectualmente como geograficamente, muitas vezes confunde os modos pelos quais fenômenos complexos podem parecer simples, quando se imputa simplicidade a eles” (1974, p.51).

Pode-se dizer que, apesar de suas diferenças, há uma inegável ligação entre o Caribe e a América Latina. Coulthard (1964) aproxima a literatura das duas regiões através de seu “sentimento geográfico” ou “de natureza”. Um “espírito de lugar” seria comum entre as duas tradições: suas características principais estariam ligadas à história social e ao seu enraizamento ao pano de fundo ancestral. A temática social, de protesto contra injustiças, aparece em ambas as tradições literárias. Contudo, o crítico identifica similaridades em temas e cenários na literatura caribenha, a que chama de “ar de família”. Diferentemente do continente – onde a natureza, dada sua grandeza, se torna “opressora ou deprimente” –, no arquipélago os sentimentos gerados pela natureza são “de tamanho humano”, sensuais e prazerosos. Um certo “realismo mágico”, como o latino-americano, também é característico da literatura antilhana, que “tende para a exata representação sensual da realidade, para a criação intuitiva, de carácter e poder expressivo – é um realismo ligado à magia do universo, um realismo que sacode, não apenas a mente, mas o coração e a árvore dos nervos” (COULTHARD, 1964, p.54).

Com efeito, o *realismo mágico* parece traçar uma linha de continuidade entre o Caribe e a América Latina, linha em que se insere a literatura guianense. Pauline Melville (2013), reputada escritora guianense, aproxima a literatura da Guiana de tradições sulamericanas, ciente de que tal conexão é bastante incomum. Para a autora, o aspecto continental da paisagem da Guiana, já a aproxima de escritos de países contíguos, pois, como dizia E. Mittelholzer, “o clima e o tempo sempre estiveram entre os maiores protagonistas de seu trabalho” (MELVILLE, 2013, p. 8). Os povos tradicionais, assim como o próprio platô das guianas são influências para a literatura nacional, segundo a escritora: “Para entender alguns dos elementos metafísicos ou sobrenaturais da literatura da Guiana é necessário considerar a história pré-

colombiana do continente, muitas vezes ignorada pelos críticos literários e estudiosos (...)” (2013, p. 8). Tais influências seriam marcas na literatura guianense, desde topônimos até a mitologia indígena: “a pele da terra, essa vasta paisagem primordial, permeia a consciência da maioria dos escritores guianenses”; tal proximidade à natureza seria compartilhada pelos sul-americanos e os “poetas guianenses não são exceção” (2013, p. 8).

Para a escritora, as línguas indígenas podem expressar melhor conceitos científicos einsteinianos, devido a estruturas específicas, como tempo-espaço ou a teoria da relatividade, em que “passado e presente se fundem e não são necessariamente diferenciáveis” (MELVILLE, 2013, p. 9), o que é oposto às categorizações das línguas ocidentais:

É através de tais influências (linguísticas, mitológicas, espaciais), frequentemente ecos ou sombras, que nós podemos alocar a literatura guianense num contexto sul-americano, distinguindo-a do resto da literatura do Caribe anglófono insular (MELVILLE, 2013, p. 9).

Apesar da literatura da Guiana incorporar elementos mágicos recorrentes na literatura, segundo Melville, sua prática não é influenciada pelo movimento latino-americano do real maravilhoso, pensado por Carpentier: “A Guiana, claro, tem sua própria realidade extraordinária. Paira num tipo de limbo. É sul-americana enquanto não é parte da América Latina. Nem é uma das ilhas do Caribe. É um país com uma base cultural incerta, flutuante, sempre mutante, difícil de definir” (MELVILLE, 2013, p. 9). A distância entre as demais literaturas do continente latino-americano, “com seu apetite *cross-cultural* voraz”, e aquela da Guiana é muito uma questão de diferenças linguísticas, que diminui bastante o contato entre tais tradições literárias: “Comparativamente (com as línguas derivadas da península ibérica, mais permeáveis entre si), poucos escritores guianenses têm sido expostos à literatura latino-americana” (2013, p. 10). As principais influências da literatura guianense são as tradições de língua inglesa, europeias e caribenhas. Apesar do isolamento linguístico, a Guiana apresenta uma história e uma geografia que, como aponta Garcia Márquez para a América Latina, “se apresenta tão extrema como ficcional”. Exemplo evidente da “realidade mágica” que se apresenta na região, lembra Melville, é o peixe *Hoplosternum littorale*, Tamoatá, em português, ou Hassa, em inglês, que tem respiração aérea facultativa e se locomove fora da água por vários dias, comum nas savanas, na época de seca, à procura de água.

No entanto, a questão do real maravilhoso na Guiana é controversa. W. Harris, perguntado por P. Melville sobre quais seriam suas influências, evoca Homero e a Grécia Antiga, para justificar a ruptura que sua literatura faz com a narrativa convencional, através de

uma poética derivada das mitologias indígenas das Américas, a que chama de “escrito quântico”. No entanto, acrescenta P. Melville, “quando perguntado se ele se considera ser um escritor ‘mágico realista’, Harris responde que não estava muito certo sobre o que isso significa, mas preferia ligeiramente o termo ‘mágico realista’ ao termo ‘experimental’” (MELVILLE, 2013, p. 11).

O panorama que aqui se empreende subscreve, em larga medida, a posição de P. Melville, quanto ao real maravilhoso poder constituir um *continuum* entre o insular e o continental em que se situa a literatura guianense. À sua posição privilegiada, porque fluída, entre-lugares, talvez se aplique aquilo que Glissant (1989 apud PIERRE, 2007, p. 56) já disse sobre as ilhas: abertura e estuário.

O que é o Caribe? Uma múltipla série de relações. Nós todos sentimos isso, nós expressamos isso de todas as formas, ocultas ou retorcidas, ou fortemente a negamos. Mas sentimos que esse mar existe dentro de nós, com seu peso de ilhas agora reveladas.

O mar caribenho não é um lago americano. É o estuário das Américas... no Caribe cada ilha encarna uma abertura.

O espaço literário das Guianas, conquanto caribenho e latino-americano, tem sua *série de relações* também ligadas aos povos indígenas e seu caráter amazônico, continental. Historicamente desconsideradas, as literaturas indígenas amazônicas, em seu regime de oralidade, foram pouco levadas em consideração pelos estudos literários. O trabalho de G. Brotherston (1992), aponta a floresta amazônica como a fonte de “todas as histórias” (BROTHERSTON, 1992, p. 265), na comparação pioneira de diferentes mitologias americanas. A rede de relações em que tais narrativas estão inseridas é imensa (Figura 2), versão pictórica da narrativa da árvore da vida, discutida, aqui, no capítulo 4: “De fato, a miríade de narrativas da floresta tropical, representada por *Watunna*, ecoa sobre todo o continente: um substrato nos Andes e uma contraparte para a América do Norte” (BROTHERSTON, 1992, p. 264).

É, de fato, com o trabalho de L. Sá (2004) que a especificidade das Guianas como espaço literário é estabelecido. Ao empreender a monumental tarefa de estabelecer correlações entre os diferentes conjuntos mitológicos amazônicos e as literaturas nacionais que compartilham tal espaço, a pesquisadora pode discernir áreas culturais literariamente específicas, como no caso das Guianas (SÁ, 2009). Além de ocupar lugar imprescindível para se entender o lugar das narrativas indígenas na literatura brasileira, a obra inspira e é referência, inclusive metodológica, que perpassa toda a presente pesquisa. A noção de espaço literário das Guianas será retomada adiante, no contexto específico da obra ficcional de W. Harris.

Figura 2 – Tamoanchan [Árvore da Vida].



Fonte: Brotherston (1992, p. XXXVII).

1.2 Horizontes críticos: literaturas indígenas e as narrativas curtas de W.

Harris

Apesar de sua importância como ficcionista e ensaísta para a literatura de língua inglesa, a obra Wilson Harris é muito pouco conhecida no Brasil e praticamente não há produção acadêmica no país sobre sua obra. Nesta seção, apresentar-se-á a literatura crítica existente sobre os dois livros de narrativas indígenas de W. Harris em questão. Em seguida, é caracterizado o espaço literário das Guianas e a sua relação com a obra de W. Harris.

The Age of the Rainmakers (HARRIS, 1971) é o segundo e último volume da série de narrativas curtas baseadas em narrativas indígenas, que se inicia com *The Sleepers of Roraima* (HARRIS, 1970), e que apresentam projeto estético bastante semelhante. Existem apenas alguns artigos publicados, não há pesquisa de fôlego sobre o livro em questão, apesar de sua importância estética no conjunto de sua obra do escritor guianense. O primeiro artigo é um *review* feito por Maes-Jelinek (1972), em que afirma, especificamente sobre este volume, que trata-se de um quebra-cabeça deslumbrante. Talvez por isso seja ainda hoje escarça sua fortuna crítica. No sentido de iniciar um estudo mais específico desta obra, pretende-se aqui lançar as bases em que tais narrativas foram construídas, apontando suas correlações com as culturas e referências explícitas do autor que as embasam. “Eles desafiam nossa arraigada visão de mundo, ao lançar uma ponte imaginativa através da história e revivendo um tempo ancestral rico em possibilidades ignoradas” (MAES-JELINEK, 1972, p. 117).

A autora sintetiza *The Age of the Rainmakers* (HARRIS, 1971) com a hipótese de que a descontinuidade entre diferentes historicidades e a perda de uma “[...] escala imaginativa contém, no entanto, uma semente invisível que pode ser fertilizada num espírito de compaixão e humildade” (MAES-JELINEK, 1972, p. 119). Para a pesquisadora, a conexão entre ciência e mito, em cada narrativa, sugerem que “a humanidade e seu meio-ambiente fenomenológico nunca param de crescer de um equilíbrio entre opostos multitudinais, idênticos ao diálogo musical” (MAES-JELINEK, 1972, p. 120). A ideia de composição musical para a prosa poética de W. Harris é sugerida pelo próprio escritor: ritmo – contrapontos imagéticos e sonoros.

O primeiro artigo sobre o ciclo de narrativas indígenas – *The Sleepers of Roraima* e *The Age of the Rainmakers* – é publicado quase vinte anos depois do aparecimento das duas obras. G. Crew (1980) se utiliza do conceito filosófico de “eterno presente” para fazer uma leitura breve das narrativas:

Harris demonstra o erro de tal percepção limitada [totalidades ou perspectivas limitadas de tempo, história e raça], que pode ser superada se a imaginação é reativada como força humana vital e original. É a imaginação que destrói as concepções limitantes de passado, presente e futuro, unindo tudo que foi, é e será, no momento agora, o presente eterno. (CREW, 1980, p. 218)

Sete anos depois, é publicado o segundo artigo sobre o conjunto de narrativas em questão, por M. McWatt (1987). Para o crítico, as fábulas ameríndias de W. Harris são lugar privilegiado para pensar questões importantes da obra do escritor guianense, como forma e originalidade: “A forma se torna problemática, densa e complicada, de modo a expressar uma visão de originalidade, ao invés de simplesmente persuadir o leitor de uma inevitável ordem social e moral” (MCWATT, 1987, p. 36). Através das narrativas indígenas, que nada têm de estáticas – ao contrário, eminentemente transformacionais –, a consciência humana é problematizada fenomenologicamente, recriando noções de história, sujeito e comunidade.

Nos anos noventa e na primeira década do séc. XXI, as novelas ameríndias de W. Harris são praticamente esquecidas pela crítica literária. Sua retomada dá-se com a publicação do primeiro trabalho de fôlego sobre *The Sleepers of Roraima*, a dissertação de J. P. Dias (2011), *Nossos nomes verdadeiros*. A construção da corporalidade e a lógica da predação, pensadas sob o perspectivismo ameríndio, de Eduardo Viveiros de Castro – em que a filosofia da diferença de Deleuze se faz bastante presente – iluminam aspectos de sistemas filosóficos indígenas que compõem as narrativas. A pesquisa empreendida é duplamente pioneira: não existe crítica literária, de fôlego, sobre as narrativas curtas de W. Harris e a leitura sob enfoque antropológico é, também, escassa no todo de sua obra. Por isso, tal pesquisa é absolutamente necessária e fundamental para entender ambos os livros que formam a série de narrativas indígenas de W. Harris.

Sua argumentação, fortemente pautada no discurso antropológico – chega a fazer uma revisão do conceito de parentesco desde o século XIX – desvela sistemas filosóficos não-ocidentais na própria estrutura das narrativas. Não obstante, dada sua distância à antropologia da região das Guianas, povos com ontologias e problematizações específicas, pontos importante como a formação do etnônimo Karib e seu canibalismo – constructos coloniais (DRUMMOND, 1977; FARAGE, 1991; WHITEHEAD, 1984) – não são debatidos; ao contrário, são aceitos e analisados como seu correlato tupi, com seu canibalismo documentado e seu sistema filosófico bastante discutido. Transpor tais discussões para as Guianas sem medir suas diferenças é problemático, já que a antropologia das Guianas está há muito estabelecida. P. Hulme (1986), por exemplo, argumenta que o canibalismo Karib é um preconceito Arawak perpetuado por Cristóvão Colombo em seus escritos, por motivos políticos e econômicos.

No entanto, mesmo com tais distâncias, J. P. Dias ilumina a relação entre W. Harris e filosofias indígenas, esclarecendo o modo como o escritor as trouxe para estruturar o discurso ficcional e, assim, subverter o próprio *modus operandi* da ficção, como bem apontou L. Sá (2009), sobre *Palace of the Peacock* (1960).

A produção crítica mais recente sobre o ciclo de novelas indígenas é de T. Cribb (2013), em que diversas narrativas sobre a cachoeira Kaieteur são comparadas: desde Barrington Brown ([1876] 2010), passando por Brett ([1880] 2013) e Seymour (1965), até chegar em “The Age of Kaie” (HARRIS, 1971). Sob a ótica da *differánce*, de Derrida, o crítico analisa a recriação do mito para fins religiosos-nacionalistas, esvaziados de significação indígena. Em W. Harris, entretanto, aspectos da filosofia indígena são devolvidos à narrativa, através desconstrução efetuada, pelo escritor guianense, dos antecedentes escritos da narrativa mitológica em questão.

Entre os dois volumes *gêmeos*, de *fábulas indígenas*, há uma continuidade, inclusive expressa pelo escritor: trata-se de um mesmo projeto estético-literário, que se inicia com a trilogia Karib e se encerra com as quatro novelas de *The Age of the Rainmakers* (HARRIS, 1971), notadamente “Arawak Horizon”, clímax de síntese holística do trajeto que as narrativas instituem. Na trilogia, a linguagem é já bastante poética, num movimento denso de imagens intrincadas. O segundo volume radicaliza tal proposta, num crescendo: a primeira novela contém traços mais concretos de enredo, mesmo sendo, em muito, uma experiência *pós-mortem*. Da segunda narrativa em diante, aspectos referenciais específicos são cada vez menores, dando lugar a um fluxo poético entre o *útero do espaço*, sujeitos e filosofias extra-ocidentais que culminam na última novela.

1.2.1 O espaço literário das Guianas

Os diferentes povos da região do circum-Roraima que se apresentam em *The Age of the Rainmakers* (HARRIS, 1971) são, respectivamente, Macuxi, Arekuna, Wapishana e Arawak. Os dois primeiros pertencem ao tronco linguístico Karib, já dois últimos inserem-se na família linguística Arawak. As Guianas são definidas por P. Rivière (1984) e J. Overing (1983) como um *continuum cultural*, onde sociedades indígenas compartilham traços culturais fundamentais na organização social, em suas cosmologias e narrativas, apesar de sua grande variedade étnica e linguística (cf. COLSON, 1985). Diversas áreas do conhecimento – como a historiografia, antropologia, geografia – se utilizam do termo “Guianas”, aproveitando a perspectiva deste

macro-território sob uma ótica comum. A leitura que aqui se propõe considera fundamental, para a crítica literária sobre a região, as conexões que se podem fazer a partir de tal conceito, além da noção de literatura nacional. Segundo L. Sá: “Talvez nenhuma outra região na Amazônia tenha alimentado a imaginação literária tanto quanto a “Guayana”, a enrugada terra onde as fronteiras da Guiana, Venezuela e Brasil convergem.” (2009, p.185).

L. Sá conceitua a “Guayana” como espaço literário fundamental para cada país deste macro-território, onde encontram-se tradições culturais que possibilitaram uma oposição criativa aos padrões coloniais. Tanto W. Harris como M. Andrade ([1928] 1993) rompem com a representação unitemporal (ou espacial) das tradições europeias, através das mitologias indígenas.

Guayana tem desempenhado um duplo papel, fundamental nas literaturas nacionais da Venezuela, Guiana, e Brasil. Por um lado, este lugar-conceito é o “coração das trevas” da nação, o “mundo perdido” que precisa ser incorporado ao mito de fundação. É também, no entanto, a fonte das tradições culturais e literárias que possibilitaram Wilson Harris, e Mário de Andrade antes dele, questionar esses mesmos mitos, a unidirecionalidade do tempo e a integridade do indivíduo burguês, como suas narrativas demonstram. Em vez de um mundo perdido do passado, Guayana poderia, nesses termos, ser lida como o berço da narrativa moderna na América do Sul. (SÁ, 2009, p. 193)

Pode-se ver a importância deste espaço geográfico, aqui literário, para a região. Berço da narrativa moderna na América do Sul, seus povos tradicionais, hidrogeologia, flora e fauna assumem, na linguagem, corpo próprio, pulverizados entre personas, linhas de forças e temporalidades narrativas. Nas palavras de M. Gilkes, em entrevista com W. Harris:

[...] me parecia quase como se a paisagem estivesse escrevendo a novela e a novela que estava sendo escrita era sobre a paisagem. [...] Ao longo desses anos, Harris engajou-se na formação de conexões entre paisagem e linguagem pautadas pela —lógica do sensível (LÉVI-STRAUSS, 1962/2009), conexões essas bastante distintas de um representativismo que informaria, por exemplo, a suficiência de dizer que uma árvore é verde e um rio é negro. [...] É impossível falar sobre paisagem em seus romances sem falar sobre linguagem [...] uma conexão íntima [...] (GILKES, 1991, p.32-34).

A linguagem é construída *através* do espaço, em vários níveis. A floresta, por exemplo, em sua impenetrabilidade, pode ser lida – em sugestão do próprio autor – como a notável densidade do plano linguístico. W. Harris afirma que “A paisagem é viva, é um texto em si mesmo, é um texto vivo [...], a linguagem [...] vindo [...] de fora, da terra mesmo, dos rios, das florestas.” (1991, p. 33). Não apenas imagem, tempo ou espaço da ação – os rios, savanas e montanhas, unidades de tempo-espaço, “fragmentadas e imprevisíveis”, estão em todos os elementos narrativos, como um personagem em si mesmo (MURRAY, 1997).

Tal “protagonismo” da paisagem o próprio W.Harris bem resumiu, quando refletindo sobre sua literatura. Como topógrafo, contratado pelo governo da Guiana para mapear as bacias hidrográficas do interior, W. Harris adentrou a floresta, mas “o interior, em efeito, *o* mapeou” (Murray, 1997, p.1-2).

Pensar a literatura de W. Harris pressupõe um movimento de alteridade, de deslocamento da lógica ocidental para a indígena. Nota J. Maes-Jelinek, sobre as novelas indígenas de W. Harris: “Os mitos são re-criados de dentro, de acordo com sua própria lógica interna, tanto que o autor às vezes aparece como mero instrumento do poder de auto-transformação deles” (1972, p. 119).

Na expressão do autor “fábulas da história”, são expressas duas ideias de tempo, este que, segundo o próprio, é o “anfitrião supremo da ficção” (HARRIS, 1974, p. 2): o primeiro, fabular, oral, é cíclico, lugar do mito; o segundo, histórico, lógico e factível, é linear. Contudo, vê-se, na passagem acima, que estes não se separam nitidamente nas narrativas, ao contrário, misturam-se de modo surpreendente. Talvez seja através do espaço, que as “portas para o imaginário mítico” possam se abrir, onde o passado e futuro são presentes, na “vau do homem cego” (1974, p.39).

Deve-se ter em conta que a linguagem de W. Harris, especialmente nas narrativas em questão, não segue o padrão que as expectativas de um leitor mediano poderiam ter, ao abrirem um livro de narrativas curtas. Trata-se de intrincada mistura entre poesia e prosa, seu caráter originalíssimo é unanimidade na crítica. Para Seymour, a prosa poética de W. Harris tem uma “[...] densa textura de imagens [...] pouco enredo e incríveis enlaces de ideias e memórias [...]” (SEYMOUR, 1980, p. 60).

J. H. Forbes, ao classificar a obra de W. Harris em fases, coloca as novelas ameríndias em uma suposta segunda fase, que começa em *Heartland* (1964), “com um tipo de sentido *naipauliano* de perda ou vazio ou ausência [...] Um tipo de recuperação é efetuada através de sua exploração das conexões cross-culturais [...]” (FORBES, 1995, p. 203).

J. Arnold, ao comentar os dois livros de narrativas curtas de W. Harris, afirma que “eles trazem à luz a distinção que Harris faz entre historiografias amplamente descritivas e estáticas e mito como portador de uma semente de renovação ou transformação. Essas estórias/novelas são também uma conexão essencial entre a ficção inicial e tardia como ilustrações dos conceitos de Harris de cross-culturalismo, enraizado nas profundezas inconscientes da psique” (ARNOLD, 2001, p. 150-1).

Fica patente a importância das fábulas ameríndias de W. Harris no conjunto de sua obra, também como expressão singular de pressupostos filosóficos que embasam seu projeto estético, como transculturalidades e relações entre diferentes esferas discursivas, como ampliação necessária aos impasses humanos contemporâneos.

2. A revolta Macuxi

Em nota introdutória à “The Age of Kaie” (Figura 3), primeira narrativa curta de *The Age of the Rainmakers*, W. Harris (1971) refere-se aos “gêmeos da chuva e seca – como certos vestígios de lenda Macuxi” como símbolos das Guianas e Brasil, ligados aos mitos de Makunaima/Makonaima⁵, da cachoeira Kaieteur e da montanha do morcego. Em W. Roth ([1915] 2011) encontram-se versões de tais mitos, provável fonte do ficcionista guianense, já que menciona, em outro momento, que teve acesso a sua obra quando estava em Chicago.

Figura 3 – Imagem que antecede a narrativa *The Age of Kaie*.



Fonte: Harris (1971, p. 12)

⁵ Utilizar-se-á a grafia de que se vale cada autor.

2.1 Sobre Makunaima, Kaie e o morcego

Na versão Macuxi apresentada pelo antropólogo, da narrativa “O sol, o sapo e o bastão de fogo,” (ROTH, [1915] 2011). Makonaima é gêmeo de Pia, ambos filhos do Sol. Os dois irmãos – tipos de *heróis culturais*, comuns aos povos da região circum-Roraima – são responsáveis pela geografia e pela própria possibilidade de vida. O caráter *trickster* de tais personagens, que ao mesmo tempo conformam o mundo e a existência humana, são muitas vezes destrutivos – o bem que fazem, muitas vezes, é decorrência de insensatez (FARAGE, 1997; SÁ, 2004; CARVALHO, 2011). Makonaima, segundo W. Roth, significa “aquele que trabalha no escuro”; já *Pya* é algumas vezes descrito como “o começo” (COLSON, 2009, p. 361); W. Roth ([1915] 2011) não apresenta definição específica do radical, apenas explica a formação da palavra *piai-man*, apropriação crioula de *piaitzan*, em macuxi, por exemplo.

Resumidamente, a narrativa que W. Roth reproduz é uma busca, a princípio, da mãe e seus filhos gêmeos pelo pai, o Sol. Este abandona a mulher por ter sido feita de uma árvore de algodão, pelo jacaré, que cuidava que o poço do Sol não continuasse a ser roubado. Como falha em sua função, por continuar com suas “antigas transações”, o Sol o castiga, batendo nele com um facão. Por ter medo do Sol descobrir que a filha que ofereceu a ele não era uma mulher, mas uma árvore de algodão feita mulher por ele, o jacaré se esconde embaixo d’água e o espia. Características do jacaré, ainda hoje. Além desta, são várias as narrativas escatológicas que permeiam o enredo principal.

A mulher abandonada vai, então, em busca do marido, o sol, com os gêmeos na barriga. É morta pelo “tigre” na casa de sua mãe, “uma velha sapa”, a quem os gêmeos matam, por vingança. Entre roubos, emboscadas, fugas e disfarces, os dois irmãos criam rios, o primeiro barco, aprendem como fazer fogo, etc. Ao final, Makunaima vai com a garça para a “Guiana espanhola”; Pia fica com a mãe, a quem leva ao topo do Roraima, enquanto vai andar de aldeia em aldeia, para distribuir coisas boas e conhecimentos – de onde advém a palavra *piaitzan*, xamã, já que foi Pia quem ensinou sobre plantas mágicas e técnicas xamânicas. Disse Pia à mãe, antes de deixá-la, que quando precisasse de qualquer coisa, que cobrisse seu rosto, com as mãos em concha, que iria ajudar. É por esse motivo, diz W. Roth ([1915] 2011), que o Roraima é muitas vezes visto coberto de nuvens, pois a mãe de Makonaima e Pia está pedindo algo. Chove e seu desejo é realizado.

Makonaima, na citada narrativa (ROTH, [1915] 2011), tem um insaciável apetite por comer fogo, talvez um dos motivos pelos quais W. Harris estabelece sua leitura, que o associa

à seca – junto também da citada ideia de escuridão. Pia, ao contrário, é associado à chuva, nas tempestades do Roraima. Aí está a associação de W. Harris, propondo os tais “gêmeos da seca e da chuva” (HARRIS, 1971, p. 15).

Outra narrativa mitológica, que dá nome à personagem mencionada, é “o grande ancestral Kaie”, nome da magnífica cachoeira guianense, nas montanhas Pacaraima, já em território Patamona, região 8. A narrativa, em W. Roth ([1915] 2011), é uma reprodução da descrição de Barrington Brown ([1876] 2010), primeira referência na literatura à cachoeira e seu topônimo, versão bastante difundida, quase sem modificações encontrada nas publicações de W. H. Brett ([1880] 2013). Trata-se da história de um velho índio que é lançado, numa canoa, cachoeira abaixo, por ser um fardo para a família, pois que todos os dias, entre outras coisas, tinham que tirar os bichos-de-pé que infestavam o velho. Sua cabana ou canoa, à beira do rio Potaro, logo acima da queda, tornaram-se pedras ainda hoje visíveis. O velho, salvo por Makonaima, vive atrás da grande queda, que vive envolta em neblina por causa da fumaça de seu fogão. Outra versão transforma o velho, também, em pedra. A versão, bastante interessante, que comumente se ouve entre os Macuxi e Patamona é aquela em que o velho vai por livre e espontânea vontade em autosacrifício à Makunaima, para que livrar a população de uma praga de bicho-de-pé que os assola.

Al Creighton (2005), divertidamente, diz tratar-se de um simples conto de eutanásia, que muito decepcionou viajantes, ansiosos por ouvir ressoar a grandeza do fenômeno geomorfológico. Narrativa de sacrifício, de qualquer modo, mesmo trivial, sobre o ciclo da vida e suas vicissitudes.

Outras versões, baseadas em B. Brown ([1876] 2010), foram desenvolvidas por escritores – como a canônica versão de Seymour (1965) – com uma dramaticidade heroica compatível com os anseios de uma nação que faz da cachoeira seu símbolo. O lugar-comum do discurso colonial sobre os “selvagens Caribs” é retomado, para justificar a necessidade de sacrifício. O velho Kaie, Patamona, é líder de uma aldeia em que muito se respeita Makunaima, grande espírito que vive sobre uma montanha. Quando atacados pelos ferozes Karibs, Kaie se dirige ao grande espírito, em pedido de ajuda. Entende que precisa se sacrificar – de fato se juntando a ele –, para salvar seu povo. A petrificação fecha a narrativa, como anteriormente mencionado.

“A lenda da montanha do morcego”, transcrita por R. Schomburgk ([1847] 1922) e reproduzida por W. Roth ([1915] 2011), é uma narrativa Macuxi sobre a *Murapa-yeng*,

literalmente “Montanha do Morcego”, onde um gigante morcego antropófago vivia, mas até então ninguém sabia onde ficava. Todos os dias, o morcego fazia ao menos uma vítima, que pegava dos campos e levava para seu ninho para comer. Como não achavam sua morada, uma velha resolve se sacrificar para salvar a todos: fica no campo à espera do animal, com um bastão de fogo escondido. Quando é capturada, deixa a mostra o fogo, que como um sol (ou cometa), faz um rastro no céu e indica a montanha em que o morcego vive e que, depois, é assim nomeada. Pela manhã, os índios podem chegar ao ninho do morcego, pois este ainda está em chamas, visivelmente.

A ideia do sacrifício, portanto, é referência temática em todas as diferentes narrativas citadas por W. Harris (1971) e aqui apresentadas. Outra característica é o embate entre diferentes forças, causadoras da tensão nas narrativas, que é resolvida de forma inesperada, drástica. A importância das formações geomorfológicas, que contam a história indígena e conformam também a possibilidade de sua existência, através de Makunaima e seus irmãos, são conexão patente entre os diferentes mitos mencionados por W. Harris e aqui apresentados.

O ficcionista guianense diz que tenta interpretar “a fábrica de fazer chuva dos Macuxi como uma concepção de opostos que tem sido largamente obliterado por histórias da conquista” (HARRIS, 1971, p. 15). Ao trazer as potencialidades da filosofia indígena para a ficção, sem totalizar características, já que ela “dissimula sua verdadeira escala”, se estabelece um “diálogo musical”: “relacionando características animais aos deuses”, “o balé das espécies” dá-se em “misteriosas ruínas de caçador e caça”, nas palavras do escritor. Não poderia ser ele mais atento à filosofia indígena, articulando conceitos que, décadas depois, seriam teorizados por antropólogos e intelectuais da América do Sul.

O escritor, ainda em nota, apresenta os personagens principais, Paterson e Kaie, da seguinte forma: “Paterson, o mestiço revolucionário do séc. XX, se torna – nessa fábula – uma íntima extensão do ancestral Kaie numa longa linha de camuflagem de guerrilha [...]. O jovem Kaie é mortalmente ferido, lutando ao seu lado.” (HARRIS, 1971, p. 15). Entre ambos o foco narrativo se alterna e por vezes se mistura, ver-se-á adiante, em reflexos já aqui esclarecidos, em seu jogo de espelhos: Paterson ressoa Kaie, o líder Macuxi, enquanto ambos morrem, em certo sacrifício. Ainda, antes do texto, algumas correlações a serem esclarecidas.

William L. Paterson (1891-1980) foi um intelectual negro de ascendência caribenha, advogado e ativista político norte-americano. Frequentou anos de escola na União Soviética e

foi o primeiro negro a se formar numa *High-School* da Califórnia, em 1911. Líder do partido comunista e de movimentos negros – pelo que foi perseguido pelo FBI –, é apresentado por G. Horne como uma das figuras políticas norte-americanas mais influentes do séc. XX, desempenhando um papel fundamental para a garantia de direitos fundamentais para os negros, não apenas nos E.U.A. (HORNE, 2013). O nome do guerrilheiro na narrativa carrega, portanto, a histórica defesa de direitos raciais no séc. XX.

Como aponta Cribb (2013), ao contrário do que o título *The Age of the Rainmakers* poderia sugerir, sua primeira narrativa é temporalmente contemporânea, já que, além da referência ao famoso líder revolucionário, ambos – Kaie e Paterson – se escondem do exército do governo em tática de guerrilha que, em 1971, data da publicação das narrativas, remete o leitor, imediatamente, a Che Guevara – morto três anos antes – ou, localmente, a revolta do Rupununi, em 1969, região da Guiana fronteira com o Brasil, onde vivem os Macuxi e os Wapishana – insurgência dos fazendeiros contra o governo guianense, do distante litoral, que muito afetou os povos indígenas da região – muitos foram mortos e quantidade significativas de aldeias fugiram, inteiras, para o Brasil –, alterando sua sociologia até os dias de hoje (FARAGE, 2003).

A multiplicidade de elementos que compõe a densidade da linguagem de W. Harris é apenas esboçada em sua nota: o “ultrassom” do “morcego de Makunaima” relaciona ciência e arte, filosofias de povos distintos em “iconografia complexa.” O momento do sacrifício, explica W. Harris, é amplificado nesta narrativa, via pela qual se estabelece não apenas conexão entre os vários mitos, mas também com as demais narrativas presentes no livro.

2.2 A guerrilha

A narrativa, em 3ª pessoa, se inicia retomando temáticas fortemente presentes no primeiro volume de narrativas de W. Harris (*The Sleepers of Roraima*, 1970), publicado um ano antes; ao mesmo tempo, com a cachoeira Kaieteur e seus mitos, o autor expande e abre novos horizontes, presentes neste volume (HARRIS, 1971). A notável geomorfologia da região canaliza conexões entre díspares em “flutuantes perspectivas indisciplinadas”, clara menção à “estranha” (ou “curiosa”) mitologia que é estruturante da narrativa e linguagem em questão. Assim diz o primeiro parágrafo, quase analiticamente:

Roraima e Kaieteur são a fábrica de uma curiosa abertura da América do Sul, ao norte e quase paralela à poeira do equador: encharcada em sonho e nuvem - atravessada novamente por distâncias iminentes como flutuantes perspectivas indisciplinadas no despertar de uma expedição. (HARRIS, 1971, p. 17)

Do sobrevoo acima, panorâmico – o hemisfério visto de fora, cortado pela linha do equador – à fala direta de Paterson, que diz, em seguida, icônico: “Abertura à lenda”, narrador e leitor, mito-geograficamente localizados, encontram-se entre os personagens, na beira do mato, escondidos. Kaie, “o jovem guerreiro Macuxi” (HARRIS, 1971, p. 17), agoniza ao lado de Paterson, enquanto este, guerrilheiro mulato, confabula sobre o *salto quântico* de mito e sonho que, enquanto abertura, podem subitamente fechar-se, mesmo àqueles que dentro dele se encontrem.

“Pula onde e com o que?”, pergunta Kaie, continuando o quase inefável diálogo filosófico, iniciado por Paterson, que responde: “Com o pólo dos elementos em outras criaturas e eras, passados e futuros magnéticos.” (HARRIS, 1971, p. 17) Logo na primeira página encontra-se, resumidamente, o projeto estético de toda a obra, assim como de seu volume anterior (HARRIS, 1970), a saber, o acesso às mitologias indígenas como aberturas, para outros tempos, outras lógicas, que possam, criativamente, contribuir para que se refaça a falência da humanidade ocidental contemporânea.

A narrativa é dividida em dois capítulos, “Um” e “Dois”, assim como em três subcapítulos, de sequência independente dos capítulos principais, a saber, dentro do capítulo “Um”, temos o subcapítulo “2”; logo depois do título de capítulo “Dois”, aparece a indicação de subcapítulo “3”, em que a narrativa se encerra.

A agulha do compasso balança, de pólo a pólo, “o jogo do espaço muito além do platô – céu de montanhas.” (HARRIS, 1971, p. 18), numa matemática de nuvem e estrelas, de onde

se pode avistar sua explosão primordial. Onde estão, a chuva é sangue e a “cachoeira despedaçada da criação” martela pedras, lá embaixo, “[...] como canhão mudo de uma lenda arcaica que algumas vezes soprou seu eco ou spray (pareciam indistinguíveis) muito além da terra – pintura do sol chovendo um aspecto mítico da paisagem [...]” (HARRIS, 1971, p. 18).

W. Harris evidentemente percebeu a presença “indivisível” entre paisagem e narrativa mitológica para os povos indígenas da região do circum-Roraima, a que J. Overing (1983) cunhou a expressão *mythscape* [mitopaisagem]: a paisagem – meio-ambiente – é viva em camadas de narrativas que se atualizam e conferem vida própria à paisagem. A relação entre as formações geológicas e mitos, apresentados anteriormente, é transformada em jogo de linguagem, que plasticamente conforma lugar e personagem.

Chegam as tropas do governo, com suas “armas excêntricas – máquinas do espaço – numa parcela de primitivos rebeldes, índios de Paterson.” (HARRIS, 1971, p. 18). Feridos, ambos sobreviveram ao ataque, em que muitos outros morreram. Quem sobrevivesse tinha ordens de se reagruparem, “alguns às montanhas para se mesclarem, como eram, num mosaico de nuvem; alguns aos rios brasileiros para se mesclarem, como eram, num mosaico de água; alguns às cavernas para se mesclarem, como eram, num mosaico de pedra.” (HARRIS, 1971, p. 19).

A perda de sangue faz Paterson e Kaie terem essa “sensação de papel e espaço como se eles compartilhassem o mesmo interior, o mesmo corpo ecoante de partículas fragmentárias, e os elementos estavam alucinados, dentro e fora deles.” (HARRIS, 1971, p. 18). Além da intersecção de personas, técnica patente em outras obras do escritor, como *The Palace of the Peacock* (HARRIS, 1960), a ponte entre mito e ciência, é tema caro ao autor, visível em “partículas quânticas” espalhadas pela narrativa, conectando diferentes substâncias, em sonhos impensáveis. No topo das montanhas estariam salvos mas, cercados por soldados, apenas se “também andassem em ar, em espaço”. Pôr do sol, imagem de término, seca, dificuldade, dão o tom da narrativa.

Entre “árvore, céu, água e pedra indígena”, geradas pela seca, os vários questionamentos de Paterson, sobre a utilidade da revolução pela qual morrem, sintetizam a holística de W. Harris:

Nossos inimigos, disse Paterson hipnoticamente enquanto ele agonizava, ‘são *nossas* violentas criações nostálgicas, *nossa* esperança de compensação, *nossa* esperança em paraíso ou inferno. Nós, que somos fracos, criamos o que é forte. Nós inclinamos

nosso último alento para a criação do inimigo – como nosso próprio guarda – patrulha da imortalidade... (HARRIS, 1971, p. 19)

O ancestral Kaie responde, num longo grito de morte, “gato ou pássaro miando para o conquistador do paraíso”. A ressonância de Kaie em Paterson – “respiração enjaulada por séculos, instintiva ao resíduo de lenda” – é casamento de opostos: “Kaie sentiu agora como se ele estivesse olhando através de Paterson, do outro lado da longa seca de uma era, dentro da qual a poeira da iniciação [...]” (HARRIS, 1971, p. 20).

Tempo e espaço são distorcidos – quando, por exemplo, a patrulha passa perto deles e parecem séculos distantes: “As distâncias da história derretem ou multiplicam em cada eco convertível.” (HARRIS, 1971, p. 21). A “cor do sol” veste o “esqueleto da história”, aos olhos de Kaie, que “ficou dentro de um grande corpo oco, escavado pela guerrilha de eras numa nova solteira arquitetura de lugar.” (HARRIS, 1971, p. 21).

A tarde cai e os dois permanecem escondidos. A tropa se afasta e Kaie esfaqueia um soldado que se aproxima deles, relação quase que amorosa entre os arquétipos de agressor e vítima. “Um sussurro de rolha puxada em torno da borda do mundo, vidro da terra. Seus sentidos vacilaram como uma mariposa para uma música – bastão de Makonaima.” (HARRIS, 1971, p. 22).

Árvores vestidas de pedra – “[...] videira, cobra ou trepadeira, garra ou bastão da lua [...]” (HARRIS, 1971, p. 23) –, à beira da cachoeira, assistem à ameaça de morte chegar até eles – como antes assistiram e inscreveram-se de outros sacrifícios –, patrulha de soldados – morcegos. Kaie encontra a “oca tribo de sua alma”, noivado ou “casa de opostos”, “chão de Makonaima”, onde dorme com “a mulher dos Macuxi” – “noivado fazedor de chuva” (HARRIS, 1971, p. 24), que sonha “que podiam medir a soma das partes”, “estendendo-se ao longo dos séculos como a arquitetura de uma nova era, compondo amor e guerra – violência e destino – no embargo da forma” (HARRIS, 1971, p. 23).

Paterson “(moderno mulato revolucionário)” e Kaie, morrendo juntos sob a perseguição do exército nacional, são a “anatomia da conquista” e sua “necessidade de reconciliar os elementos gêmeos” (HARRIS, 1971, p. 24). Vivem o embate de forças em seus corpos, “no corpo do continente”, “acumulação de tiranias associadas com os atos ocos do homem, rodeado pelos braços de mulher...” (HARRIS, 1971, p. 25). Há séculos que guerrilhas cristãs batizam o lugar – a morte deles não é senão continuidade de uma história, que dolorosamente corporificam. Supostamente morto, Kaie vê a si mesmo, de fora, junto de outros mortos,

“amantes curiosos beijando o chão”. Uma “alucinação sem corpo”, ambivalente, em que o “gigante guardião do lugar alcança através do vale do conquistador ou donzela da terra”, em cada uma de suas mãos, eternidade e temporalidade, esta, em que Kaie cai, bando de guerrilheiros deitados no chão – rochas.

O conquistador europeu se modifica, por onde passa, “muda de mão” e modifica coisas à sua volta, no entanto, adquirem um estado de espírito selvagem de ternura” (HARRIS, 1971, p. 26). No “oco peito da guerra, como se fosse a donzela do cosmos”, o “ambivalente tecido de opostos” acende um bastão de fogo, no meio do vale, “gatilho de deus”, “para validar a seca do homem dentro do compasso da história” (HARRIS, 1971, p. 27). Chuva e trovão iluminam vida e morte, “galhadas de metamorfose”, de memória, de patrulha.

A árvore da vida, cortada por Makonaima, cujos galhos continham tudo e cuja queda rompe a unidade inicial do mundo e o institui, com suas diferenciações, cerne da filosófica indígena circum-Roraima (tema retomado no cap. 4 desta dissertação), é também eixo basilar da narrativa, como descreve o narrador:

Kaie estava ciente da infinita árvore de Makonaima (árvore da tribo) que envolveu todos os lugares e coisas dentro de uma icônica casa de noivado. Uma árvore cujos chifres ou galhos pareciam, por um lado, ter preservado cada coisa intacta – como o pai da auto-decepção – em estreita relação, no entanto, com a árvore cujos chifres de solipsismo pareciam ter sido cortados até que um concerto incomparável cresceu entre massa e oco, auto-revelação, auto-decepção, mãe/pai, boi chifrado/donzela sem chifres, chifrada/árvore sem chifres... cachoeira... (HARRIS, 1971, p. 27)

O jogo de opostos, de que é feito o espaço, está na conversa da árvore e da cachoeira, que assistem a canoa passar em sacrifício, diferentes tempos associados em repetição espiral, modificando-se, mas não deixando de se repetir de alguma forma. Assim como os personagens centrais desta narrativa repetem, à sua maneira, narrativas anteriores, mitológicas, Kaie, como um fantasma, sabia das *duas âncoras*. Estas referem-se à experiência pessoal de W. Harris, quando, ainda topógrafo, em expedição de mapeamento das bacias hidrográficas da região, sofreu, por duas vezes, no mesmo lugar, com um ano de diferença, um acidente com a embarcação, que rodopiou no meio do rio. Na segunda ocasião, ao lançarem âncora no meio do rio, conseguem puxar de volta, diferente do ano anterior, quando a perdem. No entanto, desta segunda vez, a âncora que puxam traz a primeira. Tal experiência, mística para o topógrafo, tem impacto fundamental no modo como W. Harris percebe a floresta e como a escreve, ficcionalmente.

“Duas âncoras – uma cinza, uma verde – juntamente apresentadas [...] duas eras entrelaçadas [...]” (HARRIS, 1971, p. 28). Kaie mergulha e puxa Paterson, “como uma curiosa quase clerical garra, animal educacional, animal de deus”, ao mesmo tempo em que é também resgatado, “na mão da cachoeira de deus – a duradoura fagulha e embargo do fazedor de chuva, âncora alojada em âncora, pulso em pulso, dedo beijando dedo [...]”. (HARRIS, 1971, p. 29)

O embaixador da chuva – representante de Pia, na leitura proposta por W. Harris do mito – se dirige a Kaie, apresentando suas credenciais, as duas âncoras. Mora na morte do mar, seu fundo, por um lado, mas também na morte da terra, do dia, da noite ou da cachoeira: “Eu abranjo *você*”, disse o embaixador, ‘nos tocos do deus-chuva’ (HARRIS, 1971, p. 30). Toco que o monte Roraima é, da árvore da vida cortada, onde moram Pia e sua mãe.

‘Eu sou o anel de terra em volta do mar: a escala da chuva, o oco nó da árvore. Eu sou a Middle Passage [passagem do meio⁶] da cachoeira. [...] Âncora de um escravo.’ Enquanto o toco falou, a árvore subiu alta até sua cachoeira, clímax, memorial. ‘Eu sou o copo do mar, a rapidez da chuva, pedaço de música. Eu lidero o coro da cachoeira – tempo de semear, tempo de colher, tempo de seca, tempo de inundação. Você pode me ouvir...?’ (HARRIS, 1971, p. 31)

O diálogo entre o deus-da-chuva e Kaie, jogo de azar – vida e morte –, é questionamento dos nomes do deus, suas formas, inclusive como forma de confundi-lo, engana-lo ou se juntar a ele, momento de morte em que ascende a cachoeira, “*incomensurável* [...] grande como a vida agora” (HARRIS, 1971, p. 32).

Depois do clímax da morte, diálogo com deus, a narrativa se encerra com a fala de um repórter, que fotografa os rebeldes mortos, e comenta a forma curiosa em que estão deitados – ignorada pelo repórter, mas de que o leitor já é familiar, pois que são os “dedos de deus” no chão.

⁶ Denominação comum, no Caribe, para o tráfico de negros escravizados pelo Atlântico.

3. A gárgula de Awakaipu

Como as demais “fábulas” de *The Age of the Rainmakers* (HARRIS, 1971), “The mind of Awakaipu” (Figura 4) se inicia com uma “nota”, em que W. Harris explica a gênese da narrativa. Neste caso, trata-se da referência a “Awakaipu”, índio Arekuna que acompanhou a expedição dos irmãos Schomburgk ([1847] 1922), por volta dos anos 40 do séc. XIX e famoso por ser supostamente responsável pelo massacre de centenas de índios ao pé do monte Kukenan, platô vizinho ao Roraima.

Figura 4 – Imagem que antecede a narrativa *The Mind of Awakaipu*.



Fonte: Harris (1971, p.34)

3.1 O guia Arekuna e suas estórias

R. Schomburgk ([1847] 1922) menciona poucas vezes Awakaipu, seu guia. Desenvolve um pouco mais sobre ele apenas no famoso caso da ausência de lágrimas de Awakaipu, ao ser mordido por uma arraia, mesmo ao se contorcer e rolar no chão. Note-se que M. Swan ([1958] 1963) refere-se à piranha, talvez por um efeito estético, substituição que será seguida por W. Harris, que toma o escritor britânico como fonte principal.

A referência exclusiva de W. Harris parece ser *The Marches of El Dorado* (SWAN, [1958] 1963), em que descreve sua viagem pela Guiana, na década de 1950. O episódio do massacre liderado por Awakaipu é detalhadamente narrado em duas páginas, além de um apêndice sobre o assunto, em que a principal fonte mencionada é Austin, indígena que o acompanha. No entanto, M. Swan reproduz, às vezes literalmente, a descrição do naturalista alemão Carl Ferdinand Appun (1820-1872) sobre Awakaipu. De fato, C. F. Appun (1871)⁷ foi o primeiro a descrever o episódio, já que o filho do homem que matou Awakaipu foi seu “guia e caçador”, fazendo questão de narrar ao naturalista a história, enquanto este pintava em aquarela o vale Kukenan, onde a tragédia se passou, vinte e quatro anos antes (APPUN, 1871, p. 257). Além de *Unter den trepen* (APPUN, 1871), o alemão escreveu uma peça ficcional, publicada em jornal, onde expande a narrativa presente na obra citada, intitulada “Der Zauberer von Beckeranta” [O Mágico de Beckeranta] (APPUN e BAYRHOFFER, 1893) em que, como sugere o título, desenvolve a ideia de um Awakaipu xamã – *piaiman* – noção que W. Harris (1971) intuitivamente adere, dada a importância do xamã na constituição do enredo e da polifonia narrativa, que mistura pontos de vista – protagonista, xamã, narrador.

Conforme *Weytorreh*, guia e caçador do naturalista alemão, o xamã *Avtacaipu* morava na aldeia *Ibirima-yeng*, aos pés do monte Roraima. Seu status como xamã, diz C. F. Appun, proveio, entre outras coisas, da convivência com os negros da equipe de R. Schomburgk, de quem aprendeu técnicas mágicas com que convenceu, depois, os demais índios de seu poder (APPUN, 1871, p. 257). Para seguir o percurso de W. Harris, introduzir-se-á, primeiramente, a narração de M. Swan, quando inicia a descrição da “incrível história de Awakaipu”, para que, depois, as demais comparações possam se estabelecer.

A incrível história de Awakaipu é bem documentada. Ele era um índio Arekuna que tinha vivido por algum tempo em Georgetown e aprendido inglês. Os Schomburgks reconheceram sua utilidade e empregaram-no em suas expedições. Richard

⁷ A referência a esta obra se fará de dois modos: com o original citado ou com sua tradução publicada em periódico, intitulada “Roraima” (APPUN e BAYRHOFFER, 1893).

Schomburgk fala com admiração da maneira como ele se comportou quando atacado por piranha – ‘mordendo seus lábios com agonia furiosa ele rolou na areia; ainda nenhuma lágrima correu de seus olhos, nenhum grito passou por seus lábios.’ Pelo tom dos comentários de Schomburgk sobre ele, parece que manteve sua verdadeira natureza para seus empregadores. Depois que os Schomburgks haviam deixado a colônia, Awakaipu, ainda apenas vinte e cinco, foi tomado por uma *folie de grandeur* e quis fazer-se o chefe de todas as tribos indígenas da Guiana Britânica. Ele mandou mensageiros através do país indígena dizendo que todos que quisessem ver maravilhas acontecendo, e saber o modo como tornar-se tão rico e poderoso como o homem branco, deveriam se encontrar no começo da estação da seca no vale do Kukenaam, aos pés do monte Roraima. Todos que viessem, ele disse, deveriam esquecer suas querelas e trazer presentes, pelo que receberiam presentes mágicos em retorno. Um milhar de índios de todas as tribos reuniu-se aos pés do monte e deram a Awakaipu facas, pólvora, balas e anzóis. Em retorno, ele deu páginas do *Times*, as quais, disse, atuariam como encantações – eu já mencionei a reverência indígena por pinturas ou desenhos. Essas cópias do *The Times* tinham sido usadas por Richard Schomburgk para prensagem de flores selvagens. (SWAN, [1958] 1963, p. 264-5)

Um pouco à frente, M. Swan se refere a “viajantes” – sem referência específica – que encontraram tais recortes de jornais em malocas indígenas. O próprio C. F. Appun (1871, p. 197-8) descreve o encontro com um velho Arekuna, que, ao vê-lo, retira do telhado de palha três velhos pedaços de escritos, enrolados em folhas secas da *árvore-do-viajante*, e aponta em direção ao monte Kukenan. Inversão interessante que a apropriação indígena executa: o jornal trazido para envolver folhas secas, submetendo o desconhecido – espécies vegetais – a determinado tipo de conhecimento – científico-ocidental –, é por elas envolvido, folhas que embrulham o jornal, submetendo a letra – o desconhecido – à determinado tipo de conhecimento – xamânico. O encontro entre culturas desconhecidas, suas diferentes perspectivas, são centrais para a ficção de W. Harris, assim como o modelo de inversão citado. Ironicamente, os três pedaços de papel apresentados a C. F. Appun, pelo velho Arekuna, são: um recorte com recomendações sobre munição, um trecho de Aladim e da bíblia, em inglês.

M. Swan ([1958] 1963) continua a descrição do episódio, explicando o nome do assentamento que Awakaipu criou: *Bekeranta*, forma indígena de vocábulo crioulo holandês, que significa *terra dos brancos*, como bem esclarece C. F. Appun (1871, p. 258). Construiu uma maloca de dois andares, o que é absolutamente incomum na arquitetura indígena, e vivia no andar de cima, enquanto garotas escolhidas formavam seu harém, abaixo. Awakaipu não se misturava com os índios que ali estavam, o que realçava seu mistério. Quando se dirigia, profeticamente, aos demais, usava roupas que cobriam todo seu corpo, deixando apenas seus olhos à vista, fazendo dele ainda mais místico e estranho. Awakaipu ameaçava de morte àqueles que não o obedecessem “implicitamente”; encorajava festas, com suas danças e bebidas, pois “isso poderia induzir a um estado de mente no qual todos aceitariam sua liderança” (SWAN,

[1958] 1963, p. 265). Decide, então, matar todos aqueles que não são confiáveis. Numa noite de “orgia”, ele anuncia, em suas apropriadas vestes, que teria sido recebido pelo

[...] grande espírito Makunaima, que tinha contado a ele que os índios não deveriam nunca ser expulsos de sua própria terra pelos brancos. Eles deveriam se tornar maiores e mais poderosos que os brancos; ele deveriam ter mulheres brancas como esposas, e eles mesmos pelas brancas. Makunaima, ele continuou, tinha contado a ele que todos reunidos em Bekeranta poderiam ter pelas brancas. Eles teriam que se matar uns aos outros e suas almas subiriam ao topo do Roraima, onde renasceriam e retornariam ao vale do Kukuenaam em dois dias; suas peles seriam brancas e eles teriam o conhecimento do homem branco. E eles governariam todos os índios. (SWAN, [1958] 1963, p. 265)

C. F. Appun (1871) não se refere a almas que subiriam, mas a corpos que renasceriam e desceriam do monte Roraima; não em dois dias, mas um mês – na próxima lua cheia. Mais adiante, reproduzindo literalmente a argumentação de C. F. Appun (1871, p. 260) – sem referência alguma –, M. Swan diz que Awakaipu toca a “profundamente enraizada” inveja dos índios da cor da pele caucasiana, sentimento que o escritor britânico considera que “ainda sobrevive”. C. F. Appun fala em “golpe de estado” indígena, com o intuito de governar todas as “tribos marrons” (1871, p. 259). Com detalhes sórdidos, dignos de páginas de folhetim policial, M. Swan e C. F. Appun descrevem o momento em que, depois de sua fala, Awakaipu desfere um golpe de “clava de guerra” em homem que tem sua cabeça esmagada, cujo sangue jorra sobre uma cuia de *caxiri* – fermentado de mandioca – que bebe em seguida. Na versão de C. F. Appun (1871, p. 261) trata-se de um cocho cheio de *pawari*, outro tipo de fermentado de mandioca, bastante forte; e que Awakaipu mata vários homens cujo sangue é derramado em tal cocho. A partir daí, instaura-se o desentendimento – até então “submerso” – entre os índios bêbados. M. Swan não menciona, entretanto, um aspecto importante da leitura de C. F. Appun sobre o incidente, que remete ao ato de *kanaima* – assassinio e predação: Awakaipu ofereceu a bebida, de que todos beberam até que nada mais houvesse no imenso balde de fermentado de mandioca, onde sangue havia sido derramado. Embriagados, portanto, não apenas de álcool, os índios se transformaram, diz C. F. Appun (1871, p. 261), num exército de demônios de ambos os sexos e gêneros, entre jovens e velhos. Em torno de quatrocentas pessoas morreram nesta noite, entre homens, mulheres e crianças, segundo M. Swan ([1958] 1963). Os remanescentes aguardaram no assentamento, junto com Awakaipu, o retorno dos mortos. Depois de duas semanas sem que ninguém voltasse e com a escassez alimentar, Awakaipu foi atacado por um grupo de homens com suas “clavas”. Na descrição de C. F. Appun (1871, p. 262), o principal motivo da raiva dos remanescentes da aldeia não foi a fome, apesar de também citada, mas a forma violenta com que Awakaipu tomou as mulheres dos demais. O corpo de Awakaipu foi

comido por cachorros esfomeados e urubus (APPUN, 1871, p. 263-4). M. Swan termina da seguinte forma sua descrição:

É uma estranha e inconclusiva história, sem indicação do real estado da mente de Awakaipu. Eu não tenho dúvida da verdade substancial do incidente. Décadas depois, viajantes na região, que nada sabiam do massacre, acharam pequenas porções do The Times em malocas indígenas, sendo usados como amuletos – tanto quanto cristãos podem valorizar uma lasca da Santa Cruz. (SWAN, [1958] 1963, p. 266)

C. F. Appun (1871) não se refere ao “estado da mente” de Awakaipu, apesar de fazê-lo quando descreve a cena do balde de bebida alcoólica com sangue, que leva a “perda do pensamento.” A partir do tema proposto por M. Swan – o estado da mente de Awakaipu – W. Harris forja sua narrativa, não sem uma perspectiva crítica, que deixa explícita ainda em sua nota. Ao colocar o “bem documentado” entre aspas, o escritor guianense questiona M. Swan dizendo que suas asserções “refletem seus próprios preconceitos” (HARRIS, 1971, p. 37). “Um complexo solipcismo” entre “explorador e explorado” que se torna bastante dogmático, diz W. Harris, numa “aparente factualidade”:

A estória ou estórias que circulavam sobre Awakaipu, o índio Arekuna, no séc. XIX eram, em grande medida, ligadas [...] com projeções de um padrão formal – um insensível consenso heroico, enredo fechado, função e personagem consolidados – sobre o colapso interior de povos tribais há muito sujeitos à conquista e catástrofe. (HARRIS, 1971, p. 37)

A leitura de W. Harris é, como se vê, bastante crítica não apenas da estética em que M. Swan ([1958] 1963) molda seu personagem – um certo realismo que W. Harris rejeita em sua obra crítica e ficcional – mas também da ética que subjaz na narrativa do escritor inglês, que parece reproduzir o preconceito colonial e o padrão narrativo de determinado gênero textual recorrente em meados do séc. XIX e XX. O próprio M. Swan se refere a tal recorrência, em apêndice, em que apresenta duas outras histórias análogas, ainda do séc. XIX, sobre movimentos indígenas de inspiração religiosa associados à autoimolação.

Os Arekuna vivem na região de fronteira entre Venezuela, Guiana e Brasil, sendo confundidos com os Taurepang, até o início do séc. XX, quando Koch-Grünberg ([1910] 2010) cunha etnograficamente o termo de diferenciador, explica Butt-Colson (2009). Portanto, desde Schomburgk os Taurepang, que vivem na região em torno do monte Roraima, são tomados por Arekuna, caso que poderia ser aplicado a Awakaipu, habitante do vale Kukenam. Tal discussão está fora do escopo da presente pesquisa, já que de cunho fortemente antropológico. Interessa, aqui, apenas a desnaturalização de denominações, que, de certa forma, pode ser lido em W. Harris, na forja do olhar eurocêntrico para os povos tradicionais das Américas.

Parte de um grupo maior, chamado *Pemon*, que inclui diversos povos como os Macuxi, Taurepang, Arekuna, etc, todos de filiação linguística *Karib*, Arekuna significa “povo rato d’água,” referência ao modo como os Arekuna costumam comer, de costas para uns aos outros, semelhantemente aos ratos d’água (COLSON, 2009, p. 111).

A.J. Butt Colson, ao estudar a formação da religião Aleluia na região do monte Roraima, aponta como seus antecedentes o que define como “movimentos entusiásticos”:

Pode ser argumentado que “entusiasmo” tem como sua base um ato de fé, de seguir uma luz interior e uma visão (Knox 1950: 154, 156, 452, 581). O termo “movimento”, afora sua denotação de entendimento comum, a ligação e impulso para um conjunto particular de objetivos, é especialmente apropriado no contexto da Guiana, onde há uma longa história de viagem, remoção e migração de grupos como um acompanhamento inevitável para expressões organizadas de entusiasmo. Em séculos recentes, pelo menos, o padrão de assentamentos indígenas abrangeu uma dispersão de pequenas aldeias e grupos familiares [...]. Famílias e mesmo aldeias inteiras viajam, algumas vezes por vários dias, para outras áreas de rio e mesmo para regiões de diferentes grupos ou povos, para trocar bens, levar notícias ou para aprender os ensinamentos de um renomado líder ritual. [...] Convertidos, impelidos por seus sentimentos de entusiasmo por uma nova vida [...]. (COLSON, 1994/1996, p. 3-4)

A primeira referência ao Aleluia data de 1884, algo em torno de quarenta anos depois do caso de Awakaipu, aos pés do monte Roraima, conforme relatado por im Thurn (1885:266 apud COLSON, 2009).

Todas as organizadas religiões sincréticas, dos povos do circum-Roraima de hoje, derivam de visões oníricas e experiências de uma série de profetas, os *ipu kenaton*, o “possuir de conhecimento” [...]. Esses talentosos e inspirados homens e mulheres sistematicamente incorporaram novos conhecimentos em sistemas indígenas, adaptando ambos e assim criando um novo, distinto conjunto de conceitos e rituais [...]. Isso eles alegaram fazer sob a revelação e orientação autorizada de Deus e outras forças vitais do cosmos, personificadas, com quem eles tinham comunicação através de intensa contemplação, sonhos e invocações cantadas e faladas e preces. (COLSON, 1985, p. 104)

O argumento de Butt Colson (1985; 1994/1996) é de que as missões evangélicas e a história do contato levaram a essa busca pela revelação “do bem em vida”, de que os movimentos entusiásticos se caracterizam, durante meados do século XVIII até meados do séc. XIX, até que o Aleluia, no final do séc. XIX, adquira a forma que se conhece atualmente.

Posern-Zielinski (1978) inclui a história de Awakaipu entre diversas manifestações religiosas – cita exemplos no Peru, na Rússia, Nova Guiné, etc – em que indígenas se submetem a auto-imolação ou suicídio coletivo como “um tipo de ritual de transição, que devia levar índios escolhidos para uma ordem-reversa do mundo. [...] motivo de poder, nomeadamente, a visão de um mundo feliz de super-safras e bens da civilização branca acessíveis para todos os índios.” (POSERN-ZIELINSKI, 1978, p. 14-15).

Na região circum-Roraima, o aspecto relevante é o da revelação cristalizada na escrita ou, mais tarde, o registro fonográfico, suportes materiais da alma, que se prestam a estopim do movimento entusiástico, aspecto indicado por T. Koch-Grünberg ([1910] 2010) e sublinhado por estudiosos contemporâneos (THOMAS, 1982; SANTILLI, 2014; COPELLO-LEVY, 2003). Não é, assim, fortuita a referência às páginas do *Times* no “caso de Awakaipu”. E, ainda, não deixa de ser significativo que a letra venha resgatar o profeta das tantas interpretações etnocêntricas a que sua trajetória esteve sujeita. Assim, na literatura de W. Harris, as intenções de Awakaipu são reavaliadas, sob diferente perspectiva, como, em nota explica o autor:

A necessidade profunda permanece, portanto, em começar a desvelar tais contradições dentro de si mesmo e, por um contínuo processo de relativização, estender os horizontes além da terrível parcialidade de uma era em uma concepção do nativo como um curioso hóspede de consciência.
Essa estória é outra aventura nesse sentido. (HARRIS, 1971, p. 38)

Aquilo que pensava Awakaipu só poderia mesmo ser esquadrinhado ficcionalmente, mas, se não se equivoca a etnografia em propor, no pensamento Pemon, uma equação simbólica entre a letra e a imortalidade, Awakaipu terá obtido seu desígnio na releitura de W. Harris.

3.2 A gárgula

A narrativa é dividida em três capítulos, sendo o último dividido em dois subcapítulos. São eles: “Gárgula do Awakaipu”, “Tipiti da Cobra” e “Raças de Tipiti”, que se divide em “Tristeza da Liberdade” e “A gárgula curada do paraíso”. A narrativa, em primeira pessoa, se inicia diante da ruína de uma passagem (ou fortificação) de Awakaipu – ou estátua. Como de costume, trata-se de um sonho “de primitivos ancestrais”, pintado em tela. A analogia com as artes plásticas é bastante forte e acontece através da pintura e da escultura. Primeiro temos a tela, em que se delinea a personagem em marcas de pincel. Inicia-se aí, o diálogo entre narrador e personagem, mas este se recusa e quer fugir para o “coração do espaço”, acuado pela “fofoca de uma era” (HARRIS, 1971, p. 39). A visão crítica do narrador diante do “evento histórico” é nítida: “nome e vontade” eram “ferramentas econômicas e políticas”, “armadilha” que é necessário romper, atravessar sua superficialidade.

A técnica utilizada pelo narrador para “pescar” Awakaipu, que se recusa ao diálogo, é o mesmo que se diz que ele utilizou: pedaços de notícias de jornal, este intitulado como “Atos de Awakaipu”. A personagem toma os papéis com clarividência sobre os hieróglifos que se apresentam ali inscritos, fantasmagórica fagulha de futuro. E no futuro, o passado. Awakaipu, trêmulo, começa a se abrir: “anos de fogo”, diz. “[...] sonho do ato, sonho do ato do passado enquanto começou a re-acordar da solidariedade pesadelo, solipsismo de pesadelo [...]” (HARRIS, 1971, p. 40).

“Código. Comportamento. Nunca derramar uma lágrima.” murmura Awakaipu, num monólogo inaudível. Esta frase, “nunca derramar uma lágrima”, será repetida diversas vezes, refrão que ecoa a criação da voz humana, em gravador ou gramofone ancestral. Há um certo jogo de imagens aqui com a do explorador naturalista do séc. XIX. Assistimos à dramática leitura de Awakaipu dos escritos de Schomburgk, em que enfrenta a descrição de si mesmo, não sem medo e admiração: “Ele notou, por exemplo, com curiosa fascinação que quando mordido por cobra mortal, ele (Awakaipu) – apesar de sujeito à dor – havia mostrado indiferença implacável, rolado no chão sem um som salvar o coro de pó – rachadura nos membros da terra – e nunca derramou uma lágrima.” (HARRIS, 1971, p. 40). Olhar e reflexão da história sobre si mesma: a oposição entre eu e outro termina aqui, narrador agora é personagem, a fronteira do humano é ultrapassada: “Eu me tornei Awakaipu; retornei depois de cem anos ou mais para ficar fora de mim – olhar para mim, a pedra de calvário de mim mesmo.” (HARRIS, 1971, p. 42).

Sobre o “endereço multifacetado” de vida interior criativa, o narrador/Awakaipu tem as folhas de jornal em sua mão, em que admira seus próprios ornamentos. O botânico alemão e seu pequeno grupo acamparam no tipiti: “(Há vários Tipitis na Guiana como uma série de calendários fantasmagóricos. Para alguns é o tempo das corredeiras; para outros o tempo das montanhas; para outros ainda é um vale sem tempo – um vale imaterial que existe como um portal entre mundos, entre tempos.)” (HARRIS, 1971, p. 42-43).

Esta tecnologia indígena, parte do processamento da mandioca, é tomada aqui como índice de metamorfose ou analogia possível e transformadora da imagem da cobra a que a forma de tipiti se aproxima. A cena da mordida é descrita, então, como sendo de cobra, mais especificamente de surucucu ou jararaca (mestre do mato, em tradução literal de seu nome popular, em inglês). “Eu rolei no chão e eu podia ouvir agora – enquanto meus próprios fogos do mato racharam – a voz humilde de meu empregador – deslizamento mecânico, fonógrafo.” (HARRIS, 1971, p. 43).

Aqui há um xamã que acompanha o grupo, que *sopra* a picada – técnica xamânica de cura – e extrai seu veneno – note-se que o tipiti é utilizado para extração do ácido cianídrico da mandioca brava. “E então, onde lágrimas rolaram antes, na bochecha do céu, pedras cresceram agora na boca da minha gárgula, no núcleo de um cosmos indiferente, fortaleza, tautologia do primitivo, dinastia da terra devastada, campo de concentração profético.” (HARRIS, 1971, p. 43). Enquanto Awakaipu desmaia – “deslizamento de terra, de rio” – o xamã se ajoelha a seu lado, junta as mãos em concha, como para

[...] acolher aquela tremulação ou morte através da aposta dos séculos, sonho seminal, lágrima seminal. Tão desmaiado que descuidar era sucumbir, além do mais alegre, de uma raiva cega para invenções de personagem histórico, fábrica de atos, provações, substitutos, tautologias de fogo, chaminés humanas como o coração do equívoco – seca de lágrimas. (HARRIS, 1971, p. 43-44)

Através do xamanismo, W. Harris desconstrói não apenas personagens mas relações de força – “(recursos capitais – psicologia do primitivo)” (HARRIS, 1971, p. 44) – meio dentro, meio fora do “molde” de Awakaipu, aconselhado pelo xamã a se infiltrar em seu empregador, percebendo, assim, seu próprio (Awakaipu) “concerto” de tempos “morrendo/acordando.” (HARRIS, 1971, p. 44). O xamã conforma com suas mãos a cabeça do espaço de que Awakaipu se apodera: “ato coletivo ou convulsão de sonho – Tipiti da Cobra”. (HARRIS, 1971, p. 44). Note-se que a designação de xamã, *piaiman*, tem como radical *pia-*, que, significa “um começo: a formação de características definidoras de uma espécie distinta ou a sucessão de eventos repetidos no tempo da criação. Pia-yatai ou pia-datai, é “o começo do tempo.” [...] A

incorporação de um começo particular ou criação.” (COLSON, 2009, p. 361). O papel do xamã, nas narrativas curtas de W. Harris, aqui analisadas, entrecruza diferentes temporalidades – chave de acesso ao arqueamento entre diferentes tempos e culturas, criativamente articuladas: modela a nascente do espaço com suas mãos, sopra vida em cura e propõe humanidades.

Na ficção onírica de W. Harris, o “tipiti da cobra” fica na entrada da gárgula de Awakaipu, “curiosa cabeceira – algumas vezes chamada de pulso de um xamã. Claramente, é como se o xamã da tribo tivesse mesmo formado a cabeça juntando as mãos em concha.” (HARRIS, 1971, p. 45). O olhar fascinado do explorador/empregador europeu sobre os povos nativos e seus territórios percebe “o berço de um povo que tinha depositado tudo na composição de pureza e grandeza” (HARRIS, 1971, p. 45) – alteridade que, apesar de parecer respeitosa, não deixa de batizar tudo e todos.

O acampamento armado, então, no tipiti da cobra: “o botânico alemão, o xamã e alguns outros”, personagens da narrativa que, inclusive, acompanham a picada da “meio-apologética cobra de deus”, que o fez rolar no chão, mesmo com o sopro curativo do xamã. Descreve o narrador-personagem: “Eu sonhei as cores da terra e da água, botânico verde e xamã vermelho, correram juntos e eu fiquei, vestido em suas emoções variegadas, na entrada do submundo entre os dedos bifurcados do universo.” (HARRIS, 1971, p. 45).

O momento de desespero institui o lugar de que parte a narrativa, tópico desenvolvido por W. Harris em “um momento ou dois – uma hora ou minuto para a mente do empregador” – que alçam voo para “o sonho do xamã que durou séculos” (HARRIS, 1971, p. 46). Awakaipu sonha que podia “ler a máscara” do europeu no “degelo do tempo.” Desfazer o sólido é cicatrizante, arqueamento entre opostos que estabelece diálogo para superar traumas históricos. A pálpebra vermelha – indígena – guarda “o holocausto do sacrifício”, a outra, verde – europeia –, cobra-fogo de ambição. Entre uma e outra o narrador possuía ambas, se movendo entre diferentes personagens, tempos e culturas para chegar a uma “escala de reparação.” A prosa poética de W. Harris sugere que a conexão entre diferentes, mesmo que numa escala imaginativa, promove “o desenho de novas atitudes”, “concepção de unidade além do lapso dos lugares” (HARRIS, 1971, p. 47). Aparentes totalidades e fixações do querer são transformadas, refeitas – “derretimento seminal”:

Um magneto do tempo parecia trancar e destrancar tristezas e desejos de deus auto-infligido de homem sobre homem. Homem de pedra pintado vermelho. Homem madeira pintado vermelho. Homem floresta pintado vermelho. Todos – minha variegada população – tinha recebido aquele sopro assustador, o sopro da cobra-fogo [...]. (HARRIS, 1971, p. 47)

As várias populações indígenas e suas práticas xamânicas retraçaram “o espelho da unidade renascida em seus caminhos”. O sopro – “rio de alma” – surgiu no tipiti, “tear de tímidos tecidos, esqueletos, leitos de rio” (HARRIS, 1971, p. 47); as tecnologias nativas desarmam o desentendimento, escavando na terra “a lágrima de deus” – “iniciação da humanidade” – que contém um “manto mítico” ou uma “armadura como puro anfitrião da humanidade.” São tecnologias e culturas antagonicas que se encontram na escrita ficcional de W. Harris para propor uma ideia de humanidade além de epistemologias específicas, inseridas na narrativa na oposição de imagens, “grama longa” *versus* “grama curta”, como representação do “civilizado” *versus* “selvagem”, holística que norteia a obra do escritor guianense: “A unidade do paraíso ou céu de corredeiras, reflexos, em pena e barbatana.” (HARRIS, 1971, p. 48).

Comunidade interna contra a “gema da tirania”: as “corredeiras seminais”, que escalam a “cobra do rio”, sopraram suavemente – “deslizamento do tipiti”, no “início dos tempos” – a gárgula de Awakaipu. Além de civilizados e selvagens, o deslizamento precipitou a diversidade de raças, vozes – sotaques –, sermões de diferentes tipos – de fogo, de água – textualidades que se apresentam como indícios na narrativa em questão, em antinomias audíveis através da mitogeohistória terrestre em que (se) discorre o narrador.

“Um exame minucioso da face da gárgula de Awakaipu revela o curso do deslizamento, o curso do fogo, o curso da água como uma das primeiras manifestações patológicas das raças de homens.” (HARRIS, 1971, p. 49). O capítulo “As raças de tipiti” se inicia com esta aproximação do narrador sobre a imagem – estátua – de Awakaipu, em que percebe o “presságio do xamã” e brinca – como apenas fará novamente no “Arawak Horizon” – com a palavra “omen”, aqui traduzida como presságio, mas dividida pelo narrador, “O MEN”, “círculo do homem”, plasticidade poética que leva o presságio do xamã a uma unidade humana em que Awakaipu é correlato a Aesculapius, deus da cura na mitologia greco-romana. Análogo a prática xamânica dos povos indígenas da América do Sul, sua imagem aqui evocada, de dentro deste “círculo do homem”, faz a cobra que picou Awakaipu morder o próprio rabo, “distante no globo”, símbolo recorrente do infinito.

O deslizamento de tipiti – seus caminhos, rugosidades na face da gárgula – adquire várias dimensões, entre elas, a “psicológica”, na linguagem de W. Harris, em que as antinomias justificam seu funcionamento, entendido num panorama maior, poder-se-ia dizer holístico, “fechadura de deus auto-imposta pelo homem verde sobre o vermelho” (HARRIS, 1971, p. 49). Na “prematura primavera dos elementos” – tempo antes do tempo – “mordida ou dente, cobra

ou ato foi conscrito em espírito maligno ou barreira para o amor.” As barragens holandesas – tecnologia empregada, por exemplo, em Amsterdam ou Georgetown – é evocada como “defesas entre homem e homem, entre criatura e criação.” (HARRIS, 1971, p. 49)

A escrita ficcional aqui se propõe a retrazar essa “estratégia de autodestruição”, “hospedeiro sutil de alternativas além do demônio coletivo”, na “escada ventania de um deslizamento.” A escada, caminho de elevação, é imagem central da narrativa tratada no capítulo quatro desta dissertação. Ventania e deslizamento são forças naturais que se confundem com o próprio ponto de vista do narrador. Duma chuva de seixos, de várias “raças” de seixos, dois grudam-se no buraco de seus olhos – um verde, europeu; outro vermelho, indígena – e o truque da visão monolítica duplamente se instaura e se desfaz, na “cambalhota das marés”, ficando inscrita sobre “cada concha ou pedra”, no “mar do dia” ou nas “estrelas da noite” (HARRIS, 1971, p. 50).

“Meio-fábula”, “meio-medo”: entre “as espécies presas” no “tempo da gárgula”, as balas “quânticas” do xamã voam em todas as direções e desvelam “seu oriente multivariegado ou compasso das origens.” Fica evidente a superficialidade do conceito de raça, crítica de sua estreiteza – prisão. O “destino ambivalente” – “do caminho do sol ou das estrelas” – é circunscrito por tal compasso, em que “tirantias” e “benevolências” são “densidades” que, “dentro e fora da casca do tempo” são máscaras de diferentes formas. A “aleatoriedade dos raios da mão do xamã” forma uma “íntima rede”, “degela o espaço” e realça “o aspecto universal do cuidado”. Mesmo que ciente da “patologia da eternidade”, na “transição das eras” a indiferença congelada feriu a gárgula de Awakaipu, um vazio autocorretivo de proporção seminal: “a tristeza da liberdade.” Dela nascem as espécies da raça-terra – “trajes de seixo – que o xamã é capaz de juntar.

Com os “anciãos do lugar” – da “água”, da “terra” –, as “mãos enredadas do xamã”, no “buraco de uma caverna”, fazem o “ato do sonho” ou o “ato do envelhecimento”, em que o “misterioso meio da escada” é picado em “ilhas de página” e o “sonho se torna maligno.” Em tais “regiões arcaicas” é “difícil de desembaraçar” as “barbas patológicas.” Os elementos diferenciadores do conquistador – barba, papel – são as doenças que o xamã e o meio-ambiente enfrentam, não como motivo de guerra, mas de transformação (HARRIS, 1971, p. 52). Conseguem, no entanto, guardar uma conexão com a “bolinha de gude da criação”, que já havia rolado, mas também deixado uma marca na mão do xamã. Enquanto deus dorme, as crianças-páginas se desentendem e o xamã “sopra para libertar” a “patologia do espaço”:

[...] entrando na proporção seminal da escada como se existisse um novo tipo de ‘ir entre’ – um tipo de sala de espera ou mensagem na qual eu plantei e compartilhei com os anciãos da terra e da água dentro e sobre quem eu fiquei meio-refletido, meio-irrefletido. (HARRIS, 1971, p. 53)

Awakaipu – também meio xamã – intercepta tal sopro e consegue perceber as instituições de barbas brancas e as feridas do espaço – prisão dupla, fruta ou destino – cobra que mordeu Awakaipu no tipiti. Na “árvore seminal do tipiti”, os anciãos da terra e da água fertilizam: a escala da semente ramificada através dos sonhos, em que, dormindo, acorda. Na gárgula curada do paraíso, “era como se – em pé, agora, fora da lágrima de Awakaipu diversificada pela gárgula do paraíso na riqueza do espaço – eu estava ciente de minha própria semente primitiva que tinha envelhecido sem consciência em sua própria cura da mordida da memória – cobra da mente.” (HARRIS, 1971, p. 54). Capaz, agora, de germinar todo o invisível ao lembrar tudo e nada pelas mãos xamânicas. A apropriação de diversas vozes, mesmo que antitéticas, dá ao narrador o lugar privilegiado para a visão panorâmica da humanidade, “na mais estranha intersecção mordida”: a “escada dos sonhos” leva à “cidade de deus”, em que a questão racial se resume em seus “sinais de tráfego” – verde e vermelho – paradoxo incorporado pela “gárgula da criação”, que não é outra senão a “arquitetura de Awakaipu” (HARRIS, 1971, p. 55).

A fonte original – “sem cura ou injúria, tráfico de substitutos, luxúria ou mármore” – é vista pela lágrima “ou pérola”, antes dos humanos existirem: “Era essa esponja seminal das eras (antes de glândulas, humores ou sangue acordado) que sorveu as lágrimas do Awakaipu frescas no Tipiti como quente e esaldante deslizamento” (HARRIS, 1971, p. 55). Afoga-se nesta fonte, “para seguir o há muito perdido caminho dos fazedores de chuva”; entende a tradução entre mordido e amargo – jogo de palavras, no original *bitter and bitten* – e a imperfeição que sempre há no que é perfeito, “interminavelmente condensado a umidade da tragédia em uma nova precipitação de alívio, nova semente, novo nascimento” (HARRIS, 1971, p. 56). A “esponja do espaço” é espremida, de onde sai seu próprio sangue, de que bebe: “reverbera como trovão através do deslizamento da era enquanto eu contemplava o massacre atribuído a mim por meu fantasma alemão ou empregador (mediúnico rio das almas) – a mão do Awakaipu – ‘que desperta a seca.’” (HARRIS, 1971, p. 56).

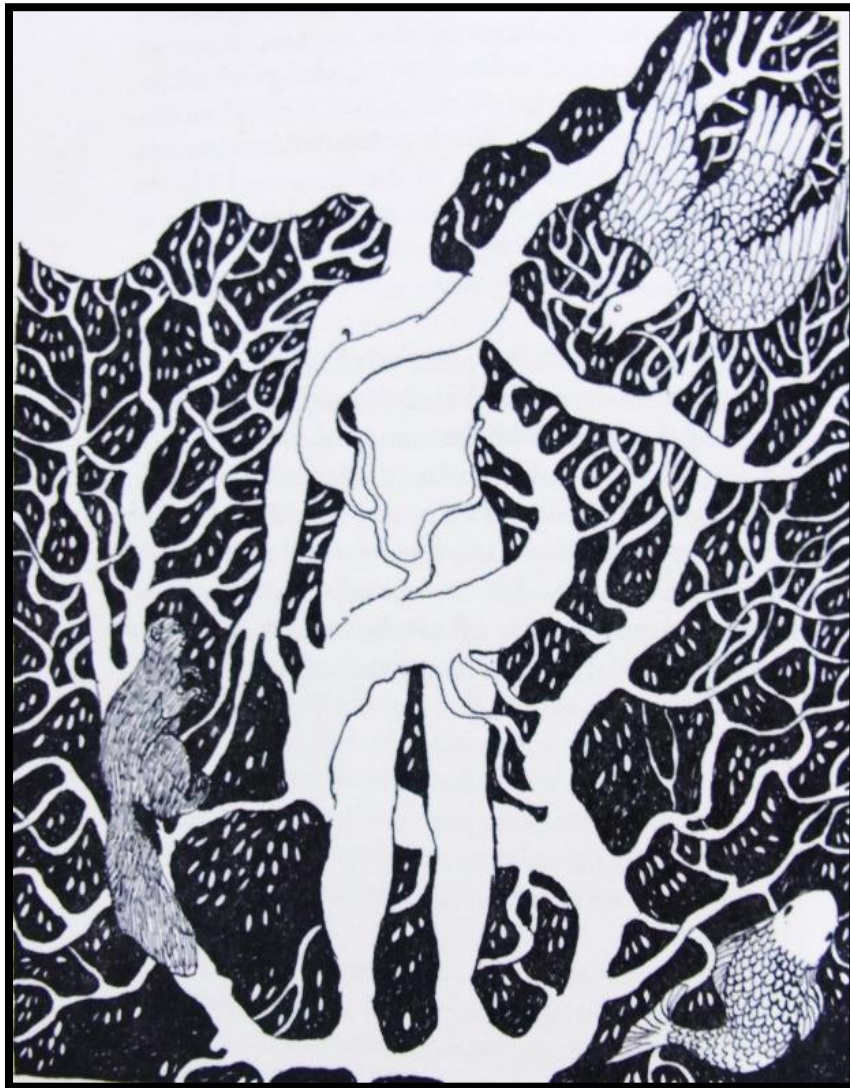
Nada além de trapos de seca – trapos de nuvem como raças esfarrapadas ou ressurreições através dos séculos em que eu senti como um que começa a se afogar em gerações de ambição na antítese da esponja. Trapos de seca. Raças-fogo de tecnologia. Raças-nuvem de indústria. Eu podia sentir o monólito profético da inumanidade (branco pintado preto, preto pintado branco) em meus ossos mortos – o noivo do trovão – e eu sabia que a evaporação da cor no coração do relâmpago da esponja tinha definido sua forja no Tipiti” (HARRIS, 1971, p. 57).

Oposições poeticamente definidas e ultrapassadas pelo transe xamânico, suspensão da realidade objetiva para o “arqueamento” entre tempos e espaços e povos, delineando suas inumanidades, trajetos e novas possibilidades. Com a criatividade do “xamã do espaço”, “o milagre de antíteses” acontece como “anfitrião recém-nascido” em “chuva de natalidade” (HARRIS, 1971, p. 57).

4. O riso Wapishana

“The Laughter of the Wapishanas” [O riso dos Wapishanas] – “a mais poética das fábulas” (MAES-JELINEK, 1972, p. 120) – é a terceira narrativa curta (Figura 5) de *The Age of the Rainmakers* (HARRIS, 1971). Narrada em terceira pessoa, o enredo se desenvolve a partir das “viagens” de uma jovem chamada Wapishana – cujo nome é, de fato, um etnônimo –, em busca da fonte do riso. O texto é dividido em cinco partes, a saber, “Sermon of the Leaf” [Sermão da Folha], “Elder Tree of Bird” [Árvore Anciã de Pássaro], “Elder Tree of Fish” [Árvore Anciã de Peixe], “Elder Tree of Animal” [Árvore Anciã de Animal] e “Elder Tree of God” [Árvore Anciã de Deus].

Figura 5 – Imagem que antecede a narrativa *The Laughter of the Wapishanas*.



Fonte: Harris (1971, p. 58)

4.1 Sobre o riso: a árvore da vida e a humanidade

Diferentemente do que ocorre nas demais narrativas de *The Sleepers of Roraima* (HARRIS, 1970), e mesmo em *The Age of the Rainmakers*, em que notas introdutórias esclarecem o mito ou outra narrativa que serviu de base para a construção do enredo, nesta “fábula” a referência é a experiência pessoal do escritor, enquanto topógrafo contratado pelo governo, entre o final dos anos 40 e o início dos 50, para mapear as bacias hidrográficas da Guiana: “Em 1948 – quando pesquisava no alto Potaro, área *Kaieteuriana* da Guiana – eu me deparei com um grupo de Wapishanas, reputados por serem um povo ‘amante do riso’, diferente dos Macusis e Arekunas, inclinados ao fatalismo.” (HARRIS, 1971, p. 61).

A diferença entre tais povos reflete a descrição presente em *The Marches of El Dorado*, de M. Swan ([1958] 1963), obra explicitamente citada na narrativa anterior, sobre o caso de Awakaipu, e aqui quase que literalmente reproduzida, sem ser citada: “O macuxi é solene, introvertido, completamente fatalista, e facilmente levado à decadência, pela influência da civilização; os Wapishanas, apesar de que os achei suficientemente solenes, são felizes entre eles mesmos e amantes do riso” (Swan, 1961, p. 162).

Todavia, W. Harris acrescenta que, mesmo tendo “temperamentos diferentes”, os povos Macuxi e Wapishana apresentam “um certo decoro ou rigidez ritual semelhante à armadilha do destino.” (HARRIS, 1971, p. 61). Escreveu W. Harris, à época, anotações sobre o decoro ritual e o riso entre tais povos indígenas, como explica em sua nota. Diz ainda mais: “Eventos na última década confirmam a necessidade de uma imaginativa agência relativizadora entre povos vizinhos, embora separados, cuja promessa encontra-se em concepções conexas de comunidade.” (HARRIS, 1971, p. 61). Pela primeira vez, explicitamente, o escritor aborda questões políticas, como a necessidade de diálogo entre diferentes culturas, especialmente por aquelas que os governam através das instituições do Estado – para quem a relativização apontada é ainda urgente – e o direito à terra, pelo qual ainda lutam tais povos na Guiana. A “autoridade que os governa”, culpada pela “dizimação de tribos”, não estabelece políticas claras para os povos indígenas: “a terra sob seus pés é disputada por interesses econômicos e por interesses nacionais” (HARRIS, 1971, p. 61). Asserção mais que atual quanto aos povos indígenas, seja em área guianense, seja em área brasileira.

W. Harris explora o “tema da armadilha”, como forma de pensar relações de poder, sem a elas se restringir. Ciente da importância crucial da terra para a sobrevivência dos povos indígenas, amplia o escopo do tema para toda a América do Sul, onde, sob a égide do

imperialismo, os povos precisam redescobrir, criativamente, a si mesmos, como forma de enfrentamento, para não cair em armadilhas. A sabedoria de tais povos guarda a sensibilidade necessária para tal recriação. “É neste pano de fundo”, explica o escritor,

[...] que o tema da armadilha me parece pertinente para todo o continente da América do Sul. Não apenas reflete os ardis do imperialismo, que faz um jogo da vida dos homens, mas ocupa também um lugar curioso de oráculo primitivo, cujos horizontes de sensibilidade nós talvez precisemos neste momento, para desvelar em nós mesmos como uma criação original. (HARRIS, 1971, p. 61).

A referência aos horizontes de outras sensibilidades antecipa a última narrativa - “Arawak Horizon” -, conexão que, além do tronco linguístico a que ambos os povos pertencem, é indicativa da proposta estética que perpassa a ficção de W. Harris: a busca de um interior, âmago de humanidade ou lugar do divino, através da imaginação criativa.

Da caracterização feita por M. Swan ([1958] 1963) e das anotações de campo do escritor, surge o tema do enredo da novela de Harris, “a busca da fonte do riso Wapishana” (HARRIS, 1971, p. 63). Como já apontado acima, por não haver referência explícita do ficcionista a nenhuma narrativa e por não ser evidente a relação com algum mito específico, a escolha para aproximação torna-se, aqui, mais arbitrária. A convivência com os povos indígenas e a leitura de diversos viajantes e etnógrafos, fazem a escritura de Harris atingir de tal forma o pensamento indígena, que são várias as aproximações possíveis.

4.2 Do riso

A etnografia de N. Farage (1997) pode lançar luz à narrativa de W. Harris. Por se tratar de uma análise de práticas retóricas, sua pesquisa oferece uma classificação de gêneros discursivos, segundo a ética Wapishana, o que é especialmente útil para o trabalho ora proposto. Para tanto, faz-se necessária uma breve apresentação da obra etnográfica.

Todas as coisas nomeáveis, para os Wapishana, têm alma – “panaokaru” – o que muitas vezes traduzem por avô ou mestre (FARAGE, 1997, p. 59). Perigosa, tal concentração virtual de “algo” carrega uma animalidade que pode se expressar violentamente. Já os humanos, além de uma porção “panaokaru”, compartilham com as plantas mágicas outro princípio vital, “õdunaro”. A diferença entre estes aspectos é de peso: “õdunaro” é pura leveza, canto, aroma, sopro; já “panaokaru” é corporalidade – sangue, materialidade.

Os gêneros discursivos não-coloquiais dos Wapishana, explica N. Farage (1997), conformam-se entre os gradientes mencionados – alma e corpo, leveza e peso, sangue e palavra – e classificam-se em três categorias: *marinaokanu*, os cantos xamânicos; *pori*, as encantações; e *kotuanao dau’ao*, as narrativas, segundo sua cota de alma/palavra. Estas tematizam um tempo remoto, a tradução literal do termo é “sobre os antigos”, tópica definidora de gênero, em que a voz narrativa é distanciada em terceira pessoa impessoal – “diz-se”.

As encantações – *pori*, remédio – são textos curtos, repetidos várias vezes com um fim específico – amores, cura ou melhora de habilidades, por exemplo –, geralmente se apresentam como enunciações curtas, análogas ao fim pretendido. O “eu” protagonista é presentificado na fala, esta, que para os Wapishana não é representacional – mimético –, mas ato em si: “Proferir seu nome é atualizar sua presença” (Farage, 1997, p. 244). Traz consigo, no entanto, um mundo passado, antes da especiação, onde “tudo falava, tudo era *pori*” (Farage, 1997, p. 246). Presença temporalmente diversa da atual e dela distanciada, ao contrário dos cantos xamânicos. Estes, dialógicos e contextuais, trazem à cena múltiplas personas – plantas mágicas, xamãs falecidos – que adquirem voz para dialogar com a audiência e com o paciente. Assim como o *pori*, os cantos xamânicos presentificam a voz, em exegese ou alteração direta da realidade, em que “cantar é agir” (Farage 1997, p. 271). O canto se dirige ao silêncio, recuperando a comunicação com a alma tomada pela animalidade, “panaokaru”. Gênero de maior eloquência entre os Wapishana, diz Farage (1997, p. 273), a sedução da palavra traz leveza, ar e aroma, como Perseu contra Medusa.

Tais conceitos e imagens são chave para a leitura aqui empreendida. A presentificação da voz foi notada por Maes-Jelinek:

Aqui metáfora não é uma mera figura de linguagem, já que amalgama matéria e espírito, movida e modificada por forças idênticas em uma realidade. Por isso a complexidade de uma linguagem extremamente concisa, unificando duas áreas distintas da experiência, em uma única esfera da vida. Tal uso da linguagem é particularmente adequada para transmitir a inter-relação de toda criação, fundamental na visão de Harris do universo. O que também se ajusta à natureza do mito, que encontra uma resposta para os mistérios da existência humana no mundo natural, sua fauna e flora (MAES-JELINEK, 1972, p. 119).

Como disse a estudiosa de Harris, as expressões abundantes, “como se” e “tal qual”, p.e., não são elementos comparativos, mas acontecimento em si: ao invés de proporem uma aproximação ou figura de linguagem, efetuam ação, para a surpresa do leitor, sua presença é ato análogo à presentificação da voz característica das encantações.

O canto inicial de um xamã Wapishana é *upurz karawaru*, escada ou ponte de leveza, por onde o xamã alça seu voo, ao mesmo tempo em que se ancora à terra. A tradução do primeiro termo – *purzai* – é “corrente, escada, ponte, tudo que dá passagem, que vence obstáculos”; o segundo – *karawaru*, empréstimo linguístico do Macuxi – é leveza, asa que voa leve (Farage, 1997, p. 260). Com seu canto o xamã atinge lugares inacessíveis, assim como Wapishana, a personagem de Harris, cuja linguagem tem algo da plasticidade da cosmogonia indígena: “[...] sobretudo plástico aquele mundo original, e a força de o moldar encontrava-se na palavra [...]” (Farage, 1997, p. 45).

Dispondo de tal esboço conceitual, novos sentidos podem surgir da leitura desta narrativa de W. Harris, mas não apenas: tais noções comparecem às demais novelas desta coleção, principalmente a unidade original, indistinta; o mito da árvore da vida e dos irmãos *tricksters* apresentados no capítulo sobre “The Age of Kaie”.

“The sermon of the leaf” é subtítulo inicial de “The Laughter of Wapishanas”, que evoca tensões fundamentais da narrativa, como a dualidade entre “ocidental e tradicional”. De um lado, o sermão da folha parece ser referência bíblica, mais especificamente o “revolucionário” discurso de Jesus de Nazaré, reproduzido no Novo Testamento, por Mateus (5:1-48) e Lucas (6:20-49), “O Sermão da Montanha”, que, entre diversas alegorias, defende os humildes e oprimidos, os quais terão o reino dos céus; nele, diz Jesus: “Alegrai-vos e exultai”. Wapishana vai, também, em busca de vida e alegria. De outro, a folha, metonimicamente, fala tanto do lugar de Wapishana, florestas e savanas, como também de sua cosmologia, planta mágica que contém alma, *pananu* (FARAGE, 1997, p. 246). Em seu “sermão” nasce a fonte do riso, depois

de anos de seca, para molhar os lábios dos Wapishana: “Em algum lugar da escadaria da raça-terra o riso foi nascido no sermão da folha.” (HARRIS, 1971, p. 63).

Imagem primeira da *viagem* de Wapishana, a escada pode ser entendida como *upurz karawaru*, canto-técnica de voo, passagem e acesso ao impossível para a gente comum, assim como também possibilidade de retorno. O sonho e o canto iniciam a viagem da jovem, que “sonhou um dia que ela agora embalou a lamentação da folha seca da anciã árvore do riso” (HARRIS, 1971, p. 63). Na “escadaria da seca”, ela busca “a cor e a natureza do riso – a fonte do riso – que estava determinada a reestabelecer aos lábios de seu povo” (HARRIS, 1971, p. 63). As referências centrais aqui estão: os opostos – seca e chuva, sofrimento e contentamento – os conceitos cosmológicos do “ancião”, “avô” ou “primeiro” e da qualidade vegetal de seu lugar, aproximando, assim, a ficção e a cosmologia Wapishana. De modo mais amplo, o discurso ficcional ganha inteligibilidade quando contraposto a narrativas míticas, amplamente disseminadas na área circum-Roraima, conhecidas na literatura etnográfica guianense como “A árvore da vida” e “A visita ao céu”. Correlatos, tais mitos tratam dos dilemas da unidade/diversidade e dos perigos da diferença, respectivamente.

Com efeito, no texto ficcional, a personagem, na “anciã árvore do riso” empreende viagens por seus “galhos anciãos”, indicados em subtítulos, a saber: a árvore anciã do pássaro, a árvore anciã de peixe, a árvore anciã de animal, a árvore anciã de deus. Seus galhos, por todo lado, são os vários caminhos possíveis, que indicam “a idade do povo Wapishana” (HARRIS, 1971, p. 63). A jovem busca o início da era, “quando os Wapishana apareceram na anciã árvore do destino” (HARRIS, 1971, p. 64). O paralelo ao mito é, aqui, explícito, uma vez que, a “árvore da vida”, pertencente a um tempo inicial, anterior à especiação e, portanto, à humanidade, continha todas as formas da vida; a apropriação ficcional estabelece, assim, a temporalidade regressiva da viagem, em busca de uma origem. Em sua variante Wapishana, a imagem da árvore, além de constituir o signo da origem e da unidade da vida, desdobra-se em marca da imortalidade: conforme a etnografia, os xamãs Wapishana, os únicos a manter a personalidade após a morte, vivem em uma árvore enorme e luminosa, inacessível aos mortais (FARAGE, 1997). Assim se pode melhor compreender a apropriação ficcional, em que a imagem da árvore carrega passado e futuro, o destino.

A tristeza e a alegria da própria Wapishana a levam a iniciar sua viagem – “na raiz dos seus sentidos” – ela “sopra a tristeza”: “Era como se os pedaços enrugados dos lábios de seu povo tivessem se tornado a escultura de uma música – um banquete ancião de ossos em que algumas vezes tornou-se as mesas da árvore sobre caçador por caça, de forma a memorializar

um débito silencioso da criação – criatura a criatura.” (HARRIS, 1971, p. 64). Elementos recorrentes em outras narrativas curtas de Harris, os ossos, memória – que estabelecem comunicação com o passado (cf. DIAS, 2011), a escultura – arte plástica também difundida entre povos indígenas, a relação entre caçador e caça – predação ambivalente, característica do pensamento ameríndio (cf. DIAS, 2011) e criação. Temas de que tratam todas as fábulas de W. Harris, de uma forma ou de outra.

A árvore da vida, é, como lembra N. Farage (1997) narrativa que representa a especiação, ruptura da unidade original do mundo. Neste sentido, a viagem de Wapishana, personagem de W. Harris é uma busca por esta unidade, através de cada um dos galhos que formam a árvore de deus – longe, aqui, da divindade cristã. O subtítulo “Sermão da folha”, esclarece distâncias e proximidades entre os discursos: se sermão é gênero de natureza eclesial, a folha é multiplicidade da floresta – seu símbolo – que altera a natureza do sermão, mas se utiliza de sua força expressiva e autoridade para dizer de uma cosmogonia outra.

A primeira “perna de sua jornada” é pela “árvore anciã de pássaro que se esticou remota nos deslumbrantes confins do céu.” (HARRIS, 1971, p. 64). Ao fazê-lo, Wapishana “sente-se, de modo curioso, noiva do espírito da madeira: puberdade da árvore.” (HARRIS, 1971, p. 64). É, agora, um enxerto da árvore, parte de galho, esculpida na “árvore dos sonhos [...] membro cativo, noiva do lugar.” (HARRIS, 1971, p. 64). Como “memorial coluna” entalhada, “com um nó onde sua testa arqueou em ponte e narinas, uma rachadura onde seus lábios estiveram, de onde uma folha pontuda cresceu, ponta de sua língua.” (HARRIS, 1971, p. 64).

Como se o caçador de espécies emplumadas começasse com a junção ou pacto – o noivo ancião e a menina irrisória – ele (a árvore anciã) enfeitado com o nó amarelo ou com a chama embebida dos mutuns do sol a galanteá-la, cética folha pontuda como um antegosto de humor – humor do pássaro-no-homem, homem-no-pássaro, língua recíproca da psique, banquete de casamento ou árvore memorial. (HARRIS, 1971, p. 65)

O flerte é uma contenda, o risível e a seriedade, zombaria entre Wapishana e o princípio masculino, que desdenha, a princípio, troça de deus, jogo de flerte – “a folha ela perfurou em que brotou da pena dele se tornou afiada em sua discussão conjunta.” (HARRIS, 1971, p. 65). O memorial suco do esqueleto, “pluma-em-folha nupcial”, a levam a experimentar “um inexplicável humor de autozombaria em autocriação – vinagre do amor.” (HARRIS, 1971, p. 65). Wapishana recebe um beijo de deus: “Ela sentiu em seus lábios (beijo de deus) – beijo do sol sobre a donzela da seca como chuva ácida de segredos na mágoa folha ou planta, sangue em pedra.” (HARRIS, 1971, p. 65).

A jovem, noiva do lugar, é “parte e parcela da fábrica despedaçada do espaço” (HARRIS, 1971, p. 66); “suas tesouras e pernas –horizontes internos e externos”, são a própria teorização de E. K. Brathwaite (1974) sobre a necessidade de pesquisa sobre o homem caribenho, em *plantations* internas e externas, ficcionalizadas na personagem indígena: “ameias internas e externas da psique – horizontes de reentrada no movimento de criação” (HARRIS, 1971, p. 66). De dentro de si, os caminhos à fonte, à criação da humanidade, sua dor e gozo. Ser e espaço, aí, são contínuos, habitados por um princípio de vida, ancestralidade.

A oposição entre fogo e água, seca e chuva – cada qual em sua “árvore anciã”, são disfarces, no espaço: caminho ou jogo, entre “o avanço do riso” à chuva e à “soma não risível” do fogo. Opostos, “os dois eram complementares como uma comédia de paixões” (HARRIS, 1971, p. 66). “A natureza desse complemento (como se a natureza cortejasse a natureza) entre fogo e água surgiu a ondulação do riso na dobra dos elementos [...]” (HARRIS, 1971, p. 66-67).

A importante técnica indígena de fermentação para produção de bebidas, é conceito central na narrativa. Escárnio e pena, no entanto, são objetos da fermentação – “que a fazem rir de si mesma como um troféu do casamento”. Nesta passagem, o ato sexual é consumado, em referências tais como o “orvalho de deus”, o “falo-donzela”, “troféu da penetração”. Esta é uma viagem à “era da puberdade”: “a contra-revelação das partes que aboliram a unidade inconscientemente nua da tribo. Essa unidade a morrer – quase irreconhecível agora como um espelho comunal – serviu como um enigma de partes – comédia entorpecida do homem – fonte dividida do riso.” (HARRIS, 1971, p. 67). Sexualidade, identidade étnica e historicidades cristalizam-se na linguagem onírica de W. Harris: Wapishana refaz um trajeto imaginário para abrir horizontes mnemônicos e redesenhar sua história e de seu povo. A imagem da “tesoura de luz” – suas pernas – que corta memórias e divindades, recorta temporalidades e salva a própria personagem, “revestir de vida e morte”, novo vestido, roupa nova para a história, outro tecido – o “dom da vida” (HARRIS, 1971, p. 68).

A “árvore anciã de peixe” é a “segunda perna de sua viagem para a fonte do riso” (HARRIS, 1971, p. 68). Navega numa lagoa clara, em que uma nuvem de peixes prateados é “como folhas prateadas nas mãos do céu” (HARRIS, 1971, p. 68). Das mãos do céu para as suas, os peixes caem, imagem duplicada do céu na água – efeito visual de que as savanas são famosas, quando inundadas, “duplicada linha da vida, duplicado sol na água” (HARRIS, 1971, p. 68).

Descreve Harris “o mais estranho intercuro do destino”: “ela tinha sido beijada pelo bico imanente do céu e fatiada pelas tesouras imanentes do céu” (HARRIS, 1971, p. 68). A imagem do mercador agora entra em cena – “mercador do destino”, “da alma” – ouro e prata barganham o destino, possibilidade mesma da donzela provar o “suco da extinção”: o mercador vem preparado para jogar tudo o que tem sobre “um exótico embargo (lagoa do riso)”.

Tais imagens colocam a ideologia mercante em posição predatória, conquistatorial e, por isso mesmo, perigosa: trata-se de uma disputa que Wapishana enfrenta. O “mercador ou noivo da conquista” dela se aproxima, nas “escadarias rituais de deus”, como “a reificação de tudo” (HARRIS, 1971, p. 69). Ilusão e disfarces são táticas de guerra, que não deixam encoberta a ironia que a imensa riqueza mercante carrega junto com a imagem de cristo. Tábua de salvação inscrita na palma de sua mão: a imagem do peixe que é, ao mesmo tempo, o “embargo da natureza” e símbolo cristão.

Wapishana descobre, em sua jornada, “horizontes de profundez”, ampliação de possibilidades para a própria humanidade, em que desliza e cai, abraçada ao mercador das almas. Afogam-se por “todos os estados da humanidade, pedra assim como inundação, tirano ou benigno.” (HARRIS, 1971, p. 69). De dentro do lago do riso, em suas profundezas, Wapishana é salva da extinção, mesmo que pareça o contrário; do fundo de um lago, ela é salva da seca numa nuvem de chuva. Os temas míticos da “árvore da vida” e da “visita ao céu”, que perpassam a narrativa, aqui se entrecruzam: como no mito, Wapishana experimenta os extremos perigosos da diferença – o alto do céu, o fundo do lago – que repercutem, espacialmente, sua distância social em relação ao mercador; como mito, também, é salva por um intermediário entre o céu e a terra, a chuva (veja-se LÉVI-STRAUSS, 2004, quanto ao papel mediador do arco-íris).

Na “árvore anciã de animal”, Wapishana desenterra um “arco” ou “horizonte” já entrevisto nas árvores anteriores. Ligação entre temporalidades, que em seus “extremos absurdos” são “reificação absoluta” ou “extinção absoluta”: convite de “caçador à caça”, “decapitações ou revoluções anversas ou reversas na atmosfera” (HARRIS, 1971, p. 70). A unidade de opostos, tema caro ao escritor, que se verifica ao longo de sua obra, aqui se personifica na “sabedoria acumulada na dispersão da tribo”, salto quântico entre início e fim, que os contém, a ambos. A sedução entre caçador e caça – fita de Moebius que Viveiros de Castro (2002) aponta como modelo teórico – é convite, jogo de opostos que se recriam, inclusive na estrutura de repetição da linguagem.

Convites que pairavam sobre que arco tão imponentes disfarces do homem olhando para o pôr do sol em que o jogo saltou (alto como um muro latente da noite): convites que minaram aquelas torres, por olhar em direção ao nascer do sol do outro lado do lago da escuridão em que o jogo saltou (inconspícuo como a semente da realidade na chama dum fósforo). (HARRIS, 1971, p. 70)

Wapishana, então, atravessa a “constelação de nuvem conhecida pela tribo como a era dourada do riso” (HARRIS, 1971, p. 71), “carne humana como ouro no dente do gigante (pântano do espaço)”, em que, oscilante, entre antípodas, sente a precariedade de seus pés na “anatomia do banquete”. Relação predatória entre personas e espaços, sol com a terra na boca, “comédia do ouro traçado em todo lugar ou o peso do riso no lamaçal ou cosmos. E carne foi engendrada enquanto esse palimpsesto do ouro – fertilidade desperta enquanto solo miraculoso do artifício.” (HARRIS, 1971, p. 71). Histórias submersas são desveladas pela fertilidade da imaginação – quanta morte pela exploração do ouro é agora vida transformada, pois revelado o estrago e a diferença entre ouro e riso: o peso deste vale mais como vida possível que Wapishana encontra em si mesma, “dentro da carne do lamaçal ancestral ou pântano recém-nascido”, num tempo primevo, antes da diferenciação das espécies.

“*Sedimentação das espécies.*” Gigantes cidades de nuvem povoam o lugar onde Wapishana está, ela, muito atenta à precariedade da vida, estranha a dureza do mundo, em que adquire o disfarce da alma para poder jogar “o verdadeiro jogo da realidade” através e além da extinção (HARRIS, 1971, p. 71).

A comédia da folha, que pode parecer neolítica, é, no entanto, muito mais complexa, em sua cosmogonia e poética:

Ela agora estava, no entanto, em algum lugar no meio do arco (bloqueando o espírito do pôr do sol) contra a torre do meio-dia, e atrás dela a idade de ouro do riso, uma vez que saiu da boca de madrugada ou da ferrugem da cabeça do sol [...] (HARRIS, 1971, p. 72).

O sopro da folha não é casual, e sim prática xamânica “como o voo de um pássaro ou o mergulho de um peixe” que leva Wapishana à precipitação subjetiva, “grossura do ar e finura da água” por onde caminha e descobre pesos e gradientes essenciais à vida. Entre ar e água, em suas espessuras, o começo dos tempos, antes que “homem vendeu o homem aos elementos”, animais e gente tinham mesma carne, assim como os demais elementos, que Wapishana agora também é, compartilhando a densidade da chuva. Na umidade deste lugar, a protagonista acha seus rastros, “Aquele rastro ou pegada – na sutileza ou imaterialidade dos horizontes tribais – sedimentação do globo – ofereceu-lhe os primeiros presságios da armadilha da noite, muito antes de cair a torre do meio-dia.” (HARRIS, 1971, p. 72). Aqui, encara o abismo – excesso de

alma? – vazio que apresenta o “suculento espelho de deus.” Como chuva caindo, lago em nuvem, Wapishana chega ao trecho final de sua viagem, “a árvore anciã de deus.” (HARRIS, 1971, p. 73).

Entre ardis invisíveis, armadilhas e véus – de camaleão, por exemplo – “do coração do amanhecer e do entardecer”, “se tornou, como era, seu próprio primitivo disfarce de sentidos duais em algo muito além do início da natureza – anterior ao início da natureza – um modelo de extremidade original descarnada por noite ou dia.” Modelo “ou nuvem” que é a própria “árvore anciã de deus”, “a última perna de sua jornada à fonte do riso” (HARRIS, 1971, p. 73).

O próprio “coração da antítese”, este lugar de antípodas, onde Wapishana tenta entender a montagem dos seres “bico, crista, garras, penas que avançam numa única criatura sobre ela – ou partindo, cada uma numa tangente à outra, para o não-existente companheiro do céu.” (HARRIS, 1971, p. 73). Afora a fonte do riso, no vazio deste buraco tudo parece ser sem sentido e débil, homem e mulher ainda não feitos, “antes da cama ou da lama.” Antes da sedimentação, “sem amanhecer, entardecer ou sangue”, apenas o riso permanecia como algo a ser vestido pela ‘tribo’, que todos viriam a vestir, ainda que “na morte de pé contra a seca”, véu ou seiva da qual o primeiro ponto de chuva poderia cair da árvore anciã de deus para amarrar uma folha à madeira descarnada.” (HARRIS, 1971, p. 74)

Depois de atravessar as galhadas – árvores – de cada espécie, a última, “de deus” – tronco principal – é local da indiferenciação original. A ficção toma, assim, premissas filosóficas dos povos circum-Roraima para refletir, a seu modo, sobre a condição humana, mas também sobre a diversidade cultural guianense frente ao processo colonial. Nesta via, desvela-se o coda da novela: Wapishana busca a fonte do riso e não a encontra no alto ou no baixo, nem nos braços de deus ou do mercador e, sim, em si mesma, fórmula que é senão a forma Wapishana de entender a condição humana.

5. De esqueletos e arranha-céus

O presente capítulo propõe uma aproximação entre a narrativa curta “Arawak Horizon” e o estudo intitulado *The Origins of the Tainan Culture, West Indies*, do arqueólogo Sven Lovén (2010), para ampliar as possibilidades de leitura da novela, através de subsídios sobre os Arawaks – narrativas próprias e seus horizontes (Figura 6). A ideia de tal aproximação ocorreu a partir da indicação do próprio ficcionista guianense que, em nota introdutória à narrativa, faz referência direta ao trabalho do arqueólogo sueco, assumindo, por meio desse procedimento, a existência de certa filiação entre os dois textos.

Figura 6 – Imagem que antecede a narrativa *Arawak Horizon*.



Fonte: Harris (1971, p. 76)

5.1 O útero do espaço Taino

Publicado pela primeira vez, em alemão, em 1924, a extensa obra de Sven Lovén reúne grande quantidade de informações arqueológicas, etnográficas e históricas sobre os Tainos, habitantes tradicionais da região caribenha-insular, falantes de língua Arawak; e, por contraste, sobre seus “vizinhos”, os “Carib-Insulares”, “Arawak-Insulares” e os “Verdadeiros Arawaks” continentais. Para encontrar as “origens” da cultura Taino, ou seu “estado anterior”, pré-colombiano, S. Lovén cruza dados oriundos de diversos trabalhos etnográficos, descrições de viagens, entre eles, Koch-Grünberg ([1910] 2010), Schomburgk (1840), Rodway (1895), Roth ([1915] 2011), Im Thurn (1882) e Brett ([1880] 2008).

Em sua nota introdutória, com a referência direta a S. Lovén (2010), W. Harris (1971) admite, ao mesmo tempo, a importância de outras obras do mesmo campo temático, dentre as quais as acima citadas – que, em comum, discutem as propriedades e as características diversas dos diferentes povos indígenas, habitantes tradicionais da Guiana – para a conformação da dimensão etnográfica de sua produção ficcional.

Para melhor ilustrar a síntese de que trata “Arawak Horizon”, talvez seja útil fazer a aproximação e o contraste de uma imagem do cânone dos estudos literários de língua portuguesa: a máquina do mundo camoniana.

No canto nono d'*Os Lusíadas* (Camões, 1572), para compensar os portugueses pelos feitos gloriosos que tinham acabado de realizar, estabelecendo uma rota por mar entre a Europa e a Índia, a deusa Téthys prepara um banquete na Ilhas dos Amores para os fatigados navegantes – quando aproveita para vaticinar o futuro glorioso da nação europeia, apresentando a “máquina do mundo” para Vasco da Gama. A “máquina” se apresenta sob a forma de “trasunto”, ou seja, de cópia perfeita, mundo em miniatura. Na ocasião, o navegante português tem oportunidade de vislumbrar não apenas a história de Portugal, mas também de conhecer uma versão da história da civilização humana. Em conformidade com o modelo da física clássica, o mundo se apresenta a Gama envolto por Deus e como uma máquina fabricada pelo saber.

Tal qual ocorre n'*Os Lusíadas*, em “Arawak Horizon” se desvela o “funcionamento” do mundo, própria constituição da narrativa, em epifania onírica do protagonista. Mas, o “trasunto” empregado por W. Harris em sua narrativa é, diferentemente do camoniano, o da “mágica do mundo”, interiormente exposta em estética quântica, inspirada no modelo da física pós-newtoniana – em que os opostos não o são, necessariamente, e matéria pode ser luz. A

existência, o divino, são aqui explicados por meio, ou de *dentro*, da lógica do *zemí* Arawak, conceito que será apresentado adiante.

“Arawak Horizon” é a última narrativa curta do ciclo de *fábulas ameríndias*, gênero que muito influenciou sua ficção posterior, mas que, estritamente, o escritor não mais explorou. Dividida em quatro partes numeradas, a narração é estabelecida pelo protagonista, em primeira pessoa. Sem haver nome próprio ou outro tipo de caracterização da *persona*, o que importa são os lugares que percorre e os acontecimentos “em si”: o narrador “cruza o horizonte Arawak” e atinge o “âmago da existência” – o funcionamento do mundo, suas divindades –, através da “imaginação criativa” que agencia o encontro de elementos de culturas diversas e “retraçam os passos insonhados do prisioneiro da vida” (Harris, 1971, p. 81) ou desvelam a “anatomia da criação”, como afirma Maes-Jelinek (1972, p. 5).

Baseado em concepções e nas textualidades das literaturas indígenas – fontes secundárias referidas explicitamente, como no caso de S. Lovén (2010) –, o escritor engendra uma prosa poética de aspecto surrealista⁸. A liberdade “a-lógica” do surreal permite ao escritor abandonar padrões de pensamento exclusivamente ocidentais – sem, no entanto, negar sua presença – e criar um “arranha-céu Arawak”, “uma sensibilidade através das eras, através da qual recria um arco – uma jornada para trás, a criação do sol Arawak” (Harris, 1971, p. 83).

⁸ Sobre a relação de W. Harris com o movimento surrealista, cf. Burns (2011).

5.2 O arranha-céu Arawak

S. Lovén (2010, p. 578) descreve a “religião Taino” – Arawak –, o zemiísmo, como culto aos ancestrais: *zemí*, ou *seme*, segundo o arqueólogo, significa espírito benevolente, “ser doce” ou “delicado”. Tais espíritos, ou deuses, habitavam diversos lugares – céu, pedras, mares, árvores, etc – e para eles se ofereciam comida, bebida e respeito. Deste modo, obtêm-se sua sabedoria e proteção, como oráculos, propriamente, para previsão do tempo ou sobre o sucesso de batalhas. Os xamãs são inspirados por *zemís*, assim como são seus mediadores. Os diferentes espíritos que povoam a floresta, mares e savanas – sejam vivos, mortos ou divinos – dançam e banqueteiam. Antes de tudo, são humanos. Os mortos, diz Lovén (2010, p. 573), costumam habitar árvores nas florestas, onde festejam durante a noite. Mas são também *zemís*, consultados por xamãs, a quem “sacrifícios” são oferecidos. Possuem o conhecimento, podem predizer o futuro, dão conselhos. W. Harris, explícito em sua utilização do conceito Arawak de *zemí*, como se lê abaixo, teoriza ainda sobre sua função, tópico de metanarrativa que se verá mais adiante.

[O que] Eu quero dizer é o rompimento de dimensões originais – redescoberta seminal (*zemi* ou *seme*), ao invés de uma rota de escape derivativa do passado. Eu quero dizer a gênese vivente da pedra angular do tempo envolvendo e revolvendo dentro da luz da criação, ao invés do camuflado em mobiliário ou categorias que nos emprisionam como modelos totais do sol. Eu quero dizer a assinatura do prisioneiro original da vida, cuja matemática da alteridade (morte traduzindo vida, vida traduzindo morte) é o embargo da liberdade, sem o qual nós estamos condenados a reproduzir meio-ambientes uniformes de ódio e ao aspirar por românticos “verdes” substitutos, nós reforçamos e nos limitamos a natureza tautológica – gaiola ou fortaleza. (Harris, 1971, p. 90).⁹


Para não repetir a mesma natureza romântica e sair da gaiola do meio-ambiente (outra imagem recorrente da narrativa), indo além de categorias ou desfazer modelos totais – ontologia do pensamento ocidental –, o escritor imagina alternativas, “rota de escape derivativa do passado”, além da “matemática da alteridade”: a doçura, a delicadeza da existência humana – deus Arawak –, aventura da “redescoberta seminal”, com a construção de um “arco de sensibilidade entre eras”, ligação entre passado, futuro e presente. A única maneira de destrancar o arranha-céu é ouvindo o esqueleto-terra contar suas histórias: “Eu estava consciente de algo não derivativo, não naturalista, na revolução do esqueleto-terra ao arranha-céu – a cauda do desaparecimento da pré-história no despertar da metamorfose.” (Harris, 1971, p. 89)

⁹ As traduções, quando não indicado o contrário, são de autoria própria.

Várias são as habitações *zemís*, descritas por Lovén (2010): pedras, troncos, ossos, árvores, imagens de barro e de algodão, etc. O arqueólogo também expande o significado do termo – *zemí* ou *seme* – ao próprio ato de contar histórias, *semi-ci*, nome da reunião em que os “sábios e antigos homens [...] recontam tradições e explorações de seus ancestrais e grandes homens e também narram o que aqueles ancestrais tinham ouvido de seus antecessores, para, deste modo, remontarem o mais antigo evento de seu povo e país.” (LOVÉN, 2010, p. 578). Através da pesquisa em fontes secundárias, W. Harris efetua a própria *performance* do *semi-ci*, reunião de criativa associação ficcional: *reconta* narrativas indígenas, *lê* a floresta em sua ancestralidade, cujos mitos desvendam várias camadas de segmentação narrativa, no espaço e no tempo. A ligação entre escritor e escritura pode ser entendida da mesma forma como a conexão do xamã com o mundo espiritual – *zemí* –, entre-lugar ou “go-between” (2010, p. 581).

Assim como Roth (2011), Lovén (2010) afirma que, para a maioria das culturas da região circum-Roraima, para os Tainos não há um deus ou narrativa de criação do mundo em si mesma, mas um “deus nuvem”, que faz chover e uma “deusa terra”, que faz crescer. A fecundidade – conceito importante para as narrativas de Harris – acontece aí, no encontro entre os dois deuses. Para os Arawaks guianenses, as duas divindades apontadas encontram-se no céu e são tidas como criadoras e mantenedoras da vida, em seu curso. O frade Ramón Pané (1496, apud LOVÉN, 2010), ao escrever sobre a cultura Taino, a pedido de Colombo, em sua *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, narra a história do pai de Guarionex – que habitava um mogno, ideia tipicamente *zemí* de remanescência ancestral e divina –, quando encontra o filho, na “terra dos sonhos”, e conta “a deslumbrante profecia da aniquilação dos haitianos”. Tópicos recorrentes na narrativa de W. Harris: sonho, profecia e aniquilação.

O sonho marca todas as narrativas, tanto em *The Sleepers of Roraima*, quanto em *The Age of the Rainmakers*. Em cada uma delas, o contexto é, de uma forma ou de outra, declaradamente onírico, característica importantíssima em narrativas indígenas: “Otto Thulin tem sido gentil o suficiente para informar-me que, em muitas instâncias, foi dito a ele, pelos indígenas da Guiana, que um sonho [...] era aceito como a realidade” (S. LOVÉN, 2010, p. 574). Para Roth, “o xamã, parece ter, geralmente, grande reputação como “sonhador” [...]. Mais que isso, sonhos eram, às vezes, interpretados como presságios e augúrios [...]” (2011, p. 107). Na “viagem xamânica” de Harris “o mundo dos sonhos é parte da realidade empírica”, típica dos povos indígenas da região (Sá, 2009, p. 192). Em “Arawak Horizon”, diz o narrador (HARRIS, 1971, p. 97):

Eu sonhei que eu tinha descoberto, em meu cosmos Arawak, uma criança desenhando tornou-se, 8 de lado, na pegada seca de um veado 

A primeira sentença da narrativa orienta o leitor quanto à chave de leitura a ser empregada: a do sonho, no movimento de acesso e cruzamento de diferentes tempos e espaços; a escavação *geomitológica*; a liberação de termos opostos em imensa obra de arte: “Eu sonhei [que] eu cruzei o horizonte Arawak no ponto sobre o arco do espaço, conhecido como a mente do esqueleto onde uma gigante escultura surgiu para fora do magma arruinado no arranha-céu dia e noite.” (Harris, 1971, p. 81).

0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Os ossos são elemento importante não apenas para o zemíismo Arawak, mas para várias culturas da região, porque são forma de acesso a saberes, poderes, memória. “Escultura é a mente do esqueleto”, diz o epitáfio anônimo, antes da narrativa, esta que tem prosa tão plástica, que acaba sendo a própria “gigante escultura”, em si. Metanarrativa, que se explica: “Num sentido, isso significou re-viver o passado enterrado arqueando através do presente ao futuro, como evaporação do espírito significando um arco-íris existencial ou cachoeira mnemônica” (Harris, 1971, p. 85).

São várias as entradas na “matemática seminal” (Harris, 1971, p. 83) da existência humana, esse tal arco-íris ou cachoeira: no final da primeira página são apresentados os números, de 0 a 9, em caracteres ampliados e fonte diferente do restante do texto, conforme se reproduz abaixo:

São personagens-signos, que, em sua presença gráfica se transformam e multiplicam. Símbolos, a princípio, da “máquina” lógica ocidental, aqui são petroglifos vivos, personastemas, imagens-símbolos em movimento, ação e, muitas vezes, diálogo direto – cruzamento de diferentes formas de pensamento. Na leitura de Maes-Jelinek:

Nessa estória, Arawak ‘Zemis’, suposta morada de espíritos do lugar e ancestrais, se fundem com os dez números originais que, na filosofia pitagórica, resultam de uma única fonte e são a essência de todas as coisas. Através de uma série de metamorfoses, eles fornecem a anatomia do processo de criação e liberação [...] (MAES-JELINEK, 1972, p. 120)

Há uma contiguidade instável entre narrador, personagens-signos, elementos naturais, o meio ambiente e os deuses, metamorfose necessária à concepção indígena: “animal sem nome que eu incorporei e digeri, na transsubstanciação de números, 0, 1, 2, os quais invocam a vida que perdura através e dentro, apesar dos limites do ambiente mortal” (Harris, 1971, p. 84). Em

transformação constante, durante toda a narrativa, os números se distorcem, já petroglifos que se proliferam, viram outro, sucessivamente. O primeiro número, criança que desenha a si mesma, em círculo: o zero, “fator-criança ou ○” (1971, p. 82). De repente, cria uma haste em sua porção baixa e já é outra persona-tema. Haste, que ao separar-se do círculo, são zero e um. Assim é narrada a sequência de metamorfoses gráfico-temáticas que formam o “quarto Arawak”, no “quadro negro da memória” onde o narrador desenha “com o giz do cosmos, cujo arco se estende do esqueleto-terra primevo ao moderno arranha-céu” (Harris, 1971, p. 83). Trata-se de uma “trilha de devoração”, repleta de antinomias, construção estética que, a partir de tradições indígenas e ocidentais, permitem ao autor, poeticamente, descrever a “evaporação de deus”, o “vôo do espírito-veado, espírito-fogo ou espírito-chuva”, de uma perspectiva outra, onde “o arco do espaço repudiou um paraíso total” (1971, p. 96).

A criação da humanidade, em narrativas Arawaks, são “cave myths”, ao contrário dos Caribs, para quem a humanidade desceu “de cima” (LOVÉN, 2010, p. 565). No trecho a seguir, o filho do “mais alto deus”, chamado Marocael, é quem guarda, todas as noites, as cavernas, até que se esquece da tarefa: “Um dia, ele havia esquecido de fechar as cavernas e o sol escapou para fora dela, junto com os primeiros seres humanos. [...] Marocael correu para o lugar, mas foi transformado numa pedra” (2010, p. 565). Do interior do útero da terra – *The Womb of Space*, título do livro de ensaios teóricos de W. Harris (1983) – saem o sol e os primeiros Arawaks.

As origens, na narrativa em questão, são também buracos, “o oco da cavidade seminal” (Harris, 1971, p. 81), reentrâncias e concavidades espalhadas pela narrativa – boca, caverna, gargalo, fosso, panela, oco, cuia –, “quarto ou passagens” (1971, p. 81) em que a “própria delicadeza” é descoberta, “zemi da doçura” Arawak, “raridade da comunicação, através das barreiras do buraco” (1971, p. 95). Sol e humanidade Arawaks saem do oco da montanha que é, como origem, lugar da fecundidade. S. Lovén (2010) compara a fuga do sol Arawak com o mito Arekuna, onde “wei” - o sol – escapa de um tepui (montanha em formato de mesa, característica das guianas), “Weiatsipu”, que Marocael esqueceu-se de fechar: “Uma vez, quando o sol estava andando por aí, ele foi emboscado por algumas pessoas que o amarraram e colocaram uma grande panela em cima dele, a panela era a montanha Weiatsipu [...]. No entanto, um índio quebrou a panela e o sol saiu.” (2010, p. 566).

Seguindo a ideia de profundidade, Lovén (2010, p. 570) aponta analogias entre o mito da criação da mulher, presente em narrativas de vários povos, em que, confeccionada de

madeira, ou outros materiais, um buraco é feito para que se tornasse propriamente feminina e fértil. W. Roth (2011) e Koch-Grünberg ([1910] 2010) apresentam diferentes versões destas narrativas de povos pemons. Em outros mitos, é de uma cuia, virada de cabeça para baixo, de onde saem os peixes – ossos de um parente – e o oceano (LOVÉN, 2010, p. 571). W. Harris, definitivamente, recorre a tais narrativas em sua composição, para entender a humanidade através do “*quarto Arawak*”, a cuia virada, de onde vê o “*sol Arawak*” e o funcionamento da vida – a “matemática da alteridade” (HARRIS, 1971, p. 83).

Várias das imagens *zemí* dos Tainos foram encontradas em cavernas, feitas de pedra ou madeira. A escultura em pedra, segundo Lovén (2010), tem a função de ligação com o divino, para tais povos. O frade Ramón Pané (1496, cap. 19 e 23, apud LOVÉN, 2010) observa a relação entre imagens *zemís* feitas de pedra e a mágica da chuva, na caverna Javovava: “Da caverna de onde era dito que o sol e a lua originalmente saíram, foram encontrados 'dois *zemís* de pedra do tamanho médio de um braço, e parecia que andavam, pelos quais tinham grande veneração, e quando não chovia, dizem que iam visitá-los e prontamente chovia, um deles se chamava Boimiae e o outro Maroio.' Havia também uma imagem de pedra representando a *zemí* feminina Guabancex, que podia trazer tempestades e chuvas” (LOVÉN, 2010, p. 603). Lovén (2010) considera que os petroglifos *zemí*, em cavernas, demonstram que, para esses povos, as entidades residiam em tais locais: “Que tal era o caso, é confirmado por Pané [na passagem acima]. [...] Mas *zemís* não eram apenas ocupantes de cavernas, mas também habitantes do interior das pedras.” (2010, p. 606). Divinas esculturas de pedras, que fazem chover, na caverna da criação – motivo para a narrativa Arawak de Harris, em *The Age of the Rainmakers*.

Os “monolitos”, pilares de pedra “plantados no chão” que possuem feições humanas, são encontrados na área tradicional Taino, os quais Lovén (2010, p. 605) acredita veicularem motivos religiosos. A arte indígena em pedra, é referência não apenas para a ficção de W. Harris – os Timehi, famosos petroglifos, que o crítico literário A. J. Seymour (1980), ao historiar a literatura da Guiana, considera “os primeiros escritos concatenados para comunicar emoções” do país (1980, p. 24). Guardadas as diferenças com as produções do Caribe, ambas são encontradas na beira de rios, cavernas e grandes formações rochosas, a que diferentes povos indígenas consideram, de alguma forma, divinas: os Macuxi da Guiana (Grund, 2014, mimeo.) dizem ser inscrições de Makunaimã e seus irmãos. Também referem-se a elas como capazes de trazer chuva ou males, se molestadas. A antropóloga Lisa Grund também se refere a esqueletos em painéis, guardados em cavernas, que são “moradas de Insikiran e Anikê”. Os macuxis

jogam pajuaru (bebida fermentada de mandioca) sobre eles, ao visitá-los e, quando *estranhos* acompanha a visita, chove por inúmeros dias seguidos.

Para os Arawaks, “o que fica, dos espíritos que partiram, sobrevive em seus ossos” (KOCH-GRÜNBERG, 1910 [2010], p. 153 apud LOVÉN, 2010). O tema do *esqueleto-terra* é estruturante, em “Arawak Horizon”, o que reflete sua importância para diversos povos amazônicos: “Que a utilização de ossos dos ancestrais em propósitos sobrenaturais para benefício dos parentes vivos deve ter sido de maior antiguidade que a prática de invocação de ajuda dos ancestrais por meio de imagens que os representem, é já aparente no fato de que, na América do Sul, a preservação dos ossos dos ancestrais é mais amplamente distribuída do que são as imagens [...]” (LOVÉN, 2010, p. 584). Os Arawak mantêm tais ossos em cestos, na maloca, os quais possuem um zemí, acessados como oráculos. O esqueleto, em Harris é também imagem que o narrador se utiliza para entrar na sabedoria – *seme*, doçura –, mistério da existência Arawak.

A transformação em pedra é outra característica marcante, tanto dos povos da região do circun-Roraima quanto das narrativas em questão. Muitas vezes, na literatura indígena, temos a presença do que os antropólogos costumam chamar de “herói cultural”, que Lovén (2010, p. 567) afirma não haver, propriamente, entre os povos Arawaks. Segundo o arqueólogo, nestas culturas, “tipicamente”, encontram-se narrativas de “eras mitológicas”, em que “uma ou mais pessoas” saem “em viagem” por “estranhos lugares e povos”, entre os quais encontram “coisas” que, subsequentemente, “tornam-se importantes” para os Arawaks. O que antes era “outro” torna-se o “mesmo”, através da incursão ao desconhecido – movimento análogo ao proposto pela escrita “quântica” de Harris, que pretende recriar sua própria humanidade através da viagem pelo desconhecido imaginário.

Para os Tainos, afirma Lovén (2010), não há um deus ou narrativa de criação do mundo em si mesma, mas um “poder alto”, “sobre o mundo” – Yocahu – que não é o “todo-pai”, não é eterno, nem um criador: “Ele é inativo – ele não faz a chuva cair [...]” (2010, p. 563). Ao sair de si, o narrador de “Arawak Horizon” observa a não-existência, de onde se engendra a existência, uma “não atmosfera” sem vida, sem tempo, sem chuva: “Eu podia ver, através da janela do esqueleto que eu sonhava eu incorporava [...] parecia correr dentro da não-atmosfera, dentro do céu sem chuva, sem vida sem tempo, como se invocasse um clima impossível” (HARRIS, 1971, p. 84).

De tal lugar, de dentro do esqueleto, acessa o deus imóvel Yocahu, enxerga a junção de passado e futuro, ao “reconstruir, sobre tempo e espaço, a fantasia de espécies extintas” (1971, p. 85) onde “nada se movia até que o espaço se tornou mármore, como uma capa antediluviana numa luz, pedra cinza ou pele de cabra fóssil noutra luz, madeira azul-preta ou primitiva canoa pintada em ainda outra luz.” (1971, p. 98). Lugar além do espaço para onde o narrador se dirige, além do gargalo do meio ambiente, para a doçura da existência sem tempo, *pedra* ou *osso* que o leva, em técnica zemí, a “recuperar umas espécies antigas, nossos ancestrais possuíam, para despertar de novo, para eras futuras, uma concepção do jogo do tempo em terríveis planetas situados além da atmosfera da terra, no presente, como um platô fóssil situado dentro da crosta sonhadora da terra no passado” (1971, p. 85). A ancestralidade de seres, ossos e deuses é quem abre o horizonte para a viagem xamânica do narrador, que, escavando sonhos, descobre platôs.

A dança dos personagens-signos, em transformação, retroalimenta imagens indígenas, a alternância entre chuva e seca, p.e., temas que formam os próprios personagens, narrador e narrativa. “A anatomia de cores [...]” (HARRIS, 1971, p. 86) se auto-engendra, transparentemente, para que o leitor, também, possa participar do movimento de criação e “tinham sido destrancadas pela chave objetivo/subjetivo para o quarto do sol” (1971, p. 87). A chave de opostos libera questionamentos, para que leitor e narrador possam observar uma cosmologia diversa: “Eu sentei na janela olhando fora assim como dentro – da cauda ou escova do cosmos mergulhando no acordar de seus cornos, onde minha carne estava entronada no prisioneiro de constelações.” (1971, p. 87).

Ao sentar à “janela do arranha-céu Arawak”, numa “cadeira musical”, estamos numa “fantasia de reconstrução” de “motivos arquitetônicos através das eras” (HARRIS, 1971, p. 88). Interessante notar que, na última narrativa, de uma sequência de sete, W. Harris estabeleça uma metanarrativa, em que o protagonista narra a criação – do mundo, da humanidade, da arte – como se fosse a súplica da experiência da escrita destas novelas ou o estabelecimento de uma estética. Decodifica a própria criação artística, expondo o funcionamento da vida – ou da arte. Quase em caráter programático, apresenta o “percurso interno” do escritor, no trabalho de produção textual, de como a “[...] evaporação do espírito se tornou a gênese da liberdade [...]” (1971, p. 88).

Em diálogo com os personagens-signos, deus ou o prisioneiro da vida, com quem o narrador muitas vezes se confunde, a voz do narrador, no trecho abaixo, vê a si mesma, em discurso direto, ao explicar o que poderíamos chamar de “projeto estético”, em que explicita fundamentos filosóficos e objetivos escriturais. “Arawak Horizon” parece ser a própria

ficcionalização de uma poética, quase um manifesto de intenções e, ao mesmo tempo, de experiências pessoais do escritor, com o trabalho da escrita dos dois livros – *The Sleepers of Roraima* (1970) e *The Age of the Rainmakers* (1971) – gêmeos que se espelham no modo de fazer ficção, que, apesar de ressonâncias com o resto da obra de Harris, desta se diferenciam.

Criação, eu continuei, é uma balança não-derivativa de recursos e, além do mais, está envolvida no rompimento com o padrão puramente formal (ou ato do materialismo) num cosmos primitivo/científico, além dos produtos finais das civilizações (produtos finais de ódio ou de amor punitivo).

[...] Eu estava envolvido na libertação de um original prisioneiro da vida, do fatal forno metafórico ou natureza verde total (da insana era obsessional...) [...] Eu precisava experienciar a devolução do espaço intrínseco ao quarto da alteridade: intrínseca à música da chuva, além do teto dos céus. (HARRIS, 1971, p. 90)

Em técnica surrealista, de aproximação de elementos imagéticos díspares, a linguagem de W. Harris é lírica, mesmo que carregada de um épico cosmogônico. Mesmo que prosa, quase filosofia, o fluxo de imagens diversas é praticamente poesia, em motivos que se costuram sem linearidade, aproximações entrecortadas, movimento fluído, rítmico, da linguagem em arte poética: “O arranha-céu do homem incorpora o motivo da evaporação, apontando para a seca das estrelas, assim como para a chuva seca (desterradamente ruína do espaço), no avanço da cobertura da água ou máscara do céu.” (HARRIS, 1971, p. 91).

O motivo da evaporação, em sua invisível transformação de estados da matéria, é metáfora para atingir o funcionamento de deus, sua lógica. O movimento da água, tão importante para a vida indígena da região – terras das águas, como se diz significar *guianas* –, é nítido na diferença entre o período de chuva e seca – únicas marcas visíveis das estações do ano na Amazônia. A “máscara do céu”, nuvem-deus Arawak, é quem cria o movimento líquido invisível entre céu, chuva e rio. O encontro com o seu oposto, a seca das estrelas – o sol –, é criação, fertilidade do espaço:

[...] novo épico dos elementos além do culto à natureza. Eu estava envolto pela cuia da criação em que me tornei, como o receptáculo do prisioneiro, chuva seca (ruína desterrada) sobre a qual ele jantou – a digestão seminal de um osso de água pelo prisioneiro de deus antes de nuvem ou modelo (HARRIS, 1971, p. 91)

Ao ser devorado por deus, o narrador estabelece um diálogo, de dentro da cuia do espaço, a devoração é recíproca: “Sentando lá, agora eu sabia, ele e eu tínhamos sido criados no começo antes que eu materializasse-me dentro de sua imaginação da noite ou ele se desmaterializasse dentro da minha imaginação do dia.” (1971, p. 91).

Como participante da ação narrativa, formada entre o jogo de oposições que encadeia diferentes temporalidades e perspectivas, o narrador-protagonista explica e traz o leitor, muito

ciente de seus métodos e descobertas, em rotas de experiência cujo princípio é a liberdade criativa. Da leitura, a sensação de que é absolutamente necessário se transformar, já que o espaço não é estático e os deuses podem ser ouvidos, em ancestralidades, muito além dos binarismos reducionistas de nossa vã filosofia, para repensar a própria humanidade.

Através de várias linhas de força composicionais, números e arranha-céus, esqueletozemís ou o útero do espaço, a escrita é palco de um encontro que libera possibilidades “insonhadas”, além de quaisquer dos termos isolados, em novas, e necessárias, humanidades possíveis. Como a “máquina do mundo” foi, um dia, momento crucial e imagem de grandeza de um povo, talvez a “mágica do mundo” possa ser, também, uma revolução no modo como pensamos nossa própria humanidade, espalhada pela terra e seus esqueletos.

6. (In) Conclusão

“nós inventamos ficções para viver: criamos uma mitologia”

(W.Harris, 1973:34)

A filosofia e a retórica indígena, em muito renegada pelas culturas ocidentais, é objeto programático da arte de W. Harris (1971) em *The Age of the Rainmakers*. Suas quatro novelas, como mencionado anteriormente, apresentam uma poeticidade surpreendente, que se intensifica ao decorrer da obra, iniciando-se com uma novela com referenciais mais prosaicos e concretos para o leitor, e indo até o *útero do espaço* Arawak, em que a livre associação e movimento de imagens, em linguagem agudamente poética é utilizada de modo complexo e nada convencional. O tema do encontro entre diferentes culturas leva, criativamente, ao “arqueamento” entre opostos, criando pontes de contato, que abrem possibilidades filosóficas para a falida civilização ocidental contemporânea em que tal produção literária se insere. Sua prosa é altamente poética, no entanto, tal discussão de classificação aqui se evitou, pela aceitação de que a distinção de gênero não necessariamente clarifica o texto em si. Como bem resume A. Césaire:

A verdadeira manifestação da civilização é mito. Organização social, religião, parcerias, filosofias, costumes, arquitetura e escultura são as representações e expressões de mito. No estado atual das coisas, o único confesso refúgio do espírito mítico é a poesia. E a poesia é uma insurreição contra a sociedade, porque é uma devoção ao mito abandonado ou exilado ou obliterado. (1996, p. 120)

Retomar narrativas míticas como uma insurreição é, de fato, o que faz a ficção de W. Harris, contra o realismo de narrativas lineares, com seus personagens delimitados em tempo-espacos definidos. L. Sá (2012) sugere quatro categorias em que, usualmente, podem ser caracterizadas as relações entre literaturas nacionais e literaturas indígenas. Resumidamente, o primeiro modelo é o da viagem exploratória; o segundo, da incorporação da cultura indígena ao processo de independência, como herói nacional – da floresta para a cidade –; o terceiro é um discurso revolucionário que subverte a cultura hegemônica; o quarto modelo é um contra-discurso ao terceiro, de aspecto reacionário. Dentro desse panorama, a presente dissertação pretendeu demonstrar, através da aproximação entre *The Age of the Rainmakers* (HARRIS, 1971) e suas possíveis ‘fontes’, que tais narrativas certamente expõem “os limites do universalismo ocidental e a ameaça que ele representa para outras culturas”, confrontando “noções de gênese herdadas do cristianismo ocidental com cosmogonias indígenas” (SÁ, 2012,

p. 30). Neste sentido, o *letramento da imaginação* é método que o escritor guianense utiliza para fertilizar encontros transculturais, noção central em seus escritos acadêmicos, em que teoriza a necessidade de tais cruzamentos para recriar noções de humanidade, em que as culturas minoritárias – indígenas e africanas – exercem papel fundamental.

Mais que concluir, a pesquisa que ora se encerra pretende ser abertura para a continuidade de um diálogo que apenas se inicia, entre as literaturas guianenses, a tradição crítico-literária brasileira e as várias culturas e línguas que compartilham tais espaços. Para contribuir com a necessidade de pesquisa sobre a literatura das Guianas, que, segundo A. J. Arnold,

[...] consideramos importante para a compreensão plena da região (Arnold, 1997). Não conseguimos encontrar nenhum pesquisador, em qualquer lugar, preparado para enfrentar tarefa tão difícil no final dos 80. Podemos apenas esperar que uma nova geração de estudiosos, tendo se aproveitado de nosso trabalho pioneiro, vai fazer frutificar esse aspecto de nossa ambição coletiva. (ARNOLD, 2001, p. 2)

Os textos críticos de W. Harris expressam de forma notável e poética a necessidade de diálogo que se impõe à contemporaneidade. Ao lado de sua vasta obra ficcional, tais artigos, entrevistas e conferências, prenunciam técnicas pós-estruturalistas e o chamado pós-colonialismo (cf. *The Post-colonial Studies Reader*, 1995) – apesar da recusa do escritor a tais rótulos – e colocam em questão arte e humanidade no séc. XX. Seu primeiro livro de crítica – um conjunto de ensaios intitulado *Tradition, the writer and society*, foi publicado em 1964, mas contém escritos já de 1951. Ou seja, é uma produção bastante precoce de conceitos que viriam a ser discutidos, mais tarde, por pensadores como Homi K. Bhabha (1994) ou Edward Said (1978).

A imaginação transcultural é conceito caro ao autor guianense. Já no início dos anos 50 – antes da publicação dos seus romances, obra de maior fôlego –, o escritor discutia em seus ensaios o papel do autor e a produção artística sul-americana e caribenha. Para W. Harris, tal contexto se caracteriza pelos deslocamentos populacionais, em que a “arquitetura clássica” do pensamento colonial é ressignificada, em um mundo “transformacional”, seja pela natureza, que se modifica radicalmente entre época de seca e chuva, seja pelo caráter dos povos nativos da região, que possuem um sistema de conhecimento marcado pela “transsubstanciação reversa” (M.Swan apud HARRIS, 1970) e não seguem os padrões duais da filosofia ocidental, como as narrativas analisadas demonstram ficcionalmente.

Tanto o trauma sofrido tanto pelos povos trazidos em regime de escravidão ou de servidão, para o continente americano, quanto a violência e também a escravização dos povos

indígenas “permanecerá, por muito tempo, como uma característica nacional do Brasil” (J.Nabuco apud VELOSO, 2000) – o que é extensível aos demais países sul-americanos onde o regime escravo foi utilizado. Tal terror, sofrido ao cruzar o oceano atlântico – a que se chama, no Caribe, de *Middle Passage* – e os conflitos subsequentes, não configuraram resultante uniforme, ou seja, uma integração de tais populações em um ecúmeno nacional, como alguns pensadores latino-americanos, entre eles, notadamente, Gilberto Freyre, sugeriram na primeira metade do séc. XX. Para W. Harris, ao contrário, o conflito é insolúvel, embora altamente criativo. De forma muito instigante, como pretendeu-se demonstrar, o autor propõe que a relação de poder entre colonizado e colonizador, conquanto inolvidável, deve ser ultrapassada, para se abrirem novas possibilidades de pensamento.

A invasão europeia trouxe consigo “fantasias de contrastes” – tal como o platonismo – e sua soberania na América, em determinados modelos de conquista, foi levada a um auge que já apresentava muitas fissuras, dada a mão dupla do contato, e aqui, pode-se pensar, muito recentemente, numa nova “arquitetura de comunidade”, em escala heterogênea, enraizada em perspectiva imaginativa (HARRIS, 1970, p. 149). Tal lugar habita *The Age of the Rainmakers* (HARRIS, 1971): pesquisa criativa do “problema arquitetural do homem”, aproveitando o encontro de diferentes culturas, em perspectivas não-reducionistas, além da “plataforma subjetiva e mecânica do mundo”.

[...] vivemos, ainda, em molde imutável: escola, igreja ou parlamento. Nós enfrentamos tentativas das autoridades clássicas, no melhor sentido, para estender a mão para a necessidade humana e destino humano. ... no final nossas esperanças estão aniquiladas e descobrimos quão inadequado é o contrato com a necessidade ou destino, quão fraca é a arquitetura clássica do mundo e quão terrível é a necessidade de uma nova arquitetura. (1967, p. 8)

A “arquitetura clássica” do pensamento humano, segundo W. Harris, é estreita e falha, sendo necessário construir uma nova arquitetura. Ele critica a filosofia ocidental-cristã e aponta novas perspectivas, principalmente através da história do contato do Velho com o Novo Mundo, ao superar as dialéticas entre colonizador *versus* colonizado, onde transculturalidades sugerem saídas para entaves da filosofia européia. Os povos americanos tradicionais, com sua história, pensamento e narrativas, assim como os povos africanos escravizados, abrem novos horizontes para a humanidade.

A nova arquitetura do mundo deve ser um profundo entendimento e revelação de todos os fatores que combinados no fenômeno do esforço e realização não para uma raça de homens mas para toda a humanidade junta. Não simplesmente para o glorioso nome ou tradição no senso histórico mas para uma identidade que é vantajosa e vital num universal e manifestamente humano senso. (HARRIS, 1967, p. 9)

Deve-se pensar na “opressão pela continuação dos idealismos clássicos na América” que “ainda lentamente sedimenta”, nas palavras do ficcionista. O papel do escritor das Índias Ocidentais, segundo ele, deve necessariamente ampliar o horizonte humano do homem caribenho – tal horizonte é tema central da literatura caribenha – para que sua condição sócio-histórico-geográfica efetive o “verdadeiro poder do homem” (1967, p. 14), “vida [...] [que] se realiza em potencialidade” (1967, p. 18).

a real esperança é a revelação de ritmos autênticos e originais dentro do paradoxo sombrio do mundo [...]. Tenha em mente que temos de ser verdadeiros tanto para o homem diminuído no velho mundo (isto é, devemos trazê-lo em foco) e temos que ser fiéis à realização urgente de que o homem ainda é uma criação original (isto é, nós temos que mover essa criatura diminuída através de nosso trabalho de uma forma que é perturbadora, tão perturbadora que a vitalidade e o poder são realizadas como uma possibilidade muito forte). Olhamos então para um símbolo que é acima e abaixo, final e ainda insondável em significância. Poderíamos justapor "céu" com "raízes" ou "selvas" ... para pôr em foco a perturbação criada por condições opostas. (1967, p. 15)

A falência de valores é pensada por W. Harris no contexto sul-americano, onde as grandes civilizações indígenas, são exemplo vívido de uma “arquitetura de valores” manifesta em “condições originais”, “asserção da grandeza humana em dimensão verdadeiramente épica”, isenta de “ilusórias massas ou materiais” – materialismo histórico, marxista, que o ficcionista recusa –, livre do “carimbo morto da industrialização” ou do “tabu da espiritualidade removida de direção sensível”. Para perceber tais diferenças, tem-se que “estar atento ao homem diminuído das cidades do mundo hoje e à trágica ancestralidade de seus deuses que falharam com ele, ao crescimento do laço do individualismo que explorou aqueles deuses, expondo assim uma decepção, cujo intrínseco vazio uma vez seguiu padrões comunitários...” (HARRIS, 1970, p. 25).

Para o guianense, o meio-ambiente do Caribe é “mergulhado em concepções quebradas, assim como equívocos do resíduo e significado da conquista. Não é de admirar que, nas selvas da Guiana e do Brasil, por exemplo, testemunhas materiais estruturais tenham sido obliteradas ou pareçam existir num terrível vazio de não-realidade.” (1970, p. 31) Tais testemunhas seriam os povos nativos que, por sua construção filosófico-mitológica de caráter transformacional, são solo fértil para o que se chama hoje de pós-modernidade. Os escritores e artistas criativos, segundo Harris,

[...] são espíritos universais/nativos, não ornamentos locais de classe média, de classe trabalhadora, ou de qualquer-outra-classe de preconceito. [...] Na verdade, a palavra ‘nativa’ não deve ser confundida com o preconceito ‘local’. Karl Marx, por exemplo, foi um fenômeno profundamente nativo. Isso significa que seus recursos foram tão profundos que pareciam obscuros e abarcaram muitas contradições para adquirir aplicação universal no mundo ocidental. Muitas teses econômicas, no entanto, que são

fáceis de ler, tem uma pseudo-universal ou insular/local aplicação. (W.Harris, 1970, p. 25)

Em seu fazer literário, W. Harris apropria-se da mitologia e história dos povos da região e, com isso, subverte o modo de construção ficcional convencional. Através do que chama de “complexo trickster gateway”, W. Harris aproxima a filosofia indígena da latina, “capacidade latente” das Américas, que pode ou não (em caso negativo, sucumbir-se-á à violência e ao medo) ser desenvolvida criativamente, em um “tratado de sensibilidade entre culturas estranhas”, para “trazer todas as perspectivas disponíveis para nós numa arte da imaginação, uma arquitetura da imaginação” (1973, p. 148), reflexão que poderia criar outras possibilidades de “comunidade” humana nas Américas.

7. Referências

- ANDRADE, M. D. **Macunaíma**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, [1928] 1993.
- APPUN, C. F. **Unter den Tropen**. Jena: Hermann Coftenoble, 1871.
- APPUN, C. F.; BAYRHOFER, L. Roraima. **Timehri**, Demerara, v. VII, p. 318-348, 1893.
- ARNOLD, A. J. **A history of literature in the Caribbean**. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, v. 2, 2011.
- ASHCROFT, B; GRIFFITHS, G. & TIFFIN, H. (eds.). **The Post-Colonial Studies Reader**. Routledge, London: 1995.
- BALUTANSKY, K. M. & SOURIEAU, M. A. (eds) **Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature and Identity**. Gainesville, Barbados: University Press of Florida, The Press University of the West Indies: 1998.
- BHABHA, H. **The location of culture**. Routledge, Londres: 1994.
- BRATHWAITE, E. K. Caribbean men in space and time: a bibliographical and conceptual approach. **Savacou Publications**, Mona, p. 1-14, 1974.
- BRETT, W. H. **Legends and Myths of the Aboriginal Indians of British Guiana**. London: Forgotten Books, [1880] 2013.
- BROTHERSTON, G. **Book of the Fourth World: reading the Native Americas through their literature**. Cambridge, New York, Victoria: Cambridge University Press, 1992.
- BROWN, C. B. **Canoe and Camp Life in British Guiana**. Georgetown: The Caribbean Press, [1876] 2010.
- BURNS, L. Becoming-postcolonial, becoming-Caribbean: Édouard Glissant and the poetics of creolization. **Textual Practice**, v. 23, n. 1, 2009. p. 99-117.
- BURNS, L. Creolization and the collective unconscious: locating the originality of art in Wilson Harris' Jonestown, The Mask of the Beggar and The Ghost of Memory. **Postcolonial Text**, v. 4, 2008. p. 1-18.
- BURNS, L. Philosophy of the imagination: time, immanence and the events that wound us in Wilson Harris's Jonestown. **Journal of Postcolonial Writing**, v. 49, n. 2, 2013. p. 174-186.

BURNS, L. Uncovering the marvellous: Surrealism and the writings of Wilson Harris. **Journal of Postcolonial Writing**, v. 47, n. 1, 2011. p. 52-64.

BURNS, L. & KNEPPER, W. Revisionary “-scapes” of globality in the work of Wilson Harris: introduction. **Journal of Postcolonial Writing**, v. 49, n. 2, 2013. p. 127-132.

CAMBRAIA NEIVA, G. Um breve panorama dos espaços literários da Guiana: intersecções, diferenças e continuidades. In: CARVALHO, F. A. D. **Estudo de linguagem e cultura regional: Regionalismo e interdisciplinaridades**. Boa Vista: Editora da UFRR, 2014. p. 131-149.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CARVALHO, F. A. D. **MAKUNAIMA ≈ MACUNAÍMA**: contribuições para o estudo de um herói transcultural. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011.

CÉSAIRE, A. Calling the Magician: A Few Words for a Caribbean Civilization. In: RICHARDSON, M. **Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean**. London, New York: Verso, 1996.

COLSON, A. J. B. Roots of Knowledge: an aspect of regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands. **Antropologica**, v. 63-64, p. 103-149, 1985.

COLSON, A. J. B. "God's Folk": The evangelization of Amerindians in western Guiana and the Enthusiastic Movement of 1756. **Antropologica**, v. 86, p. 3-111, 1994/1996.

COLSON, A. J. B. **Land**: The case of the Akawaio and Arekuna of Upper Mazaruni District, Guyana. Somerset: Last Refuge, 2009.

COPELLO LEVY, G. **Vozes Inscritas**: O Movimento de San Miguel entre os Pemon, Venezuela. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2003.

COULTHARD, G. Literature of Latin America and the Caribbean. **Caribbean Quarterly**, v. 10, n. 4, p. 46-54, 1964.

CREIGHTON, A. The legends of Kaieteur - Land of Six Peoples. **Stabroek News**, Georgetown, 17 de Abril de 2005, Arts On Sunday.

CREW, G. The eternal present in Wilson Harris' The Sleepers of Roraima and The Age of the Rainmakers. **World Literature Written in English**, v. 19, n. 2, p. 218-227, 1980.

CRIBB, T. Kaieteur: place of the pharmakos and deconstruction. **Journal of Postcolonial Writing**, v. 49, n. 2, p. 198-208, 2013.

CUNHA, E. **Um paraíso perdido**: Ensaios Amazônicos. Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2009.

DEN BOER, E. M. Dreams in Surinamese Amerindian Cosmology. **KACIKE: The Journal of Caribbean Amerindian History and Anthropology**, 2007.

DIAS, J. P. **Nossos Nomes Verdadeiros**: A noção ameríndia de diferença em Wilson Harris. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2011.

DRUMMOND, L. "On being Carib". In: BASSO, E. (org.). **Carib-speaking Indians**: culture, society and language. Anthropological Papers of the University of Arizona, n. 28, 1977. p. 76-88.

ECHEVERRÍA, R. G. Literature of the Hispanic Caribbean. **Latin American Literary Review**, v. VIII, n. 16, 1980.

FARAGE, N. **As Muralhas dos Sertões**: os povos indígenas no rio Branco e a colonização. Rio de Janeiro: Paz e Terra, ANPOCS, 1991.

FARAGE, N. **As flores da fala**: práticas retóricas entre os Wapishana. Tese de doutoramento. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 1997.

FARAGE, N. Os Wapishana nas fontes escritas: histórico de um preconceito. In: _____ **Homem, Ambiente e Ecologia em Roraima**. Manaus: Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, 1997.

FARAGE, N. Rebellious memories: The Wapishana in the Rupununi Uprising, Guyana, 1969. In: WHITEHEAD, N. L. **Histories and historicities in Amazonia**. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2003. p. 107-120.

FORBES, J. H. The Originality of the Sun. **Callaloo**, v. 18, n. 1, 1995, pp. 201-209.

GILKES, M. **Wilson Harris and the Caribbean Novel**. Hong Kong: Longman Caribbean, 1975.

GILKES, M. **The West Indian novel**. Boston: Twayne Publishers, 1981.

GILKES, M. (ed). **The Literate Imagination**: Essays on the Novels of Wilson Harris. London, Basingstoke: Macmillan Caribbean, 1989.

GILKES, M. "The Landscape of Dreams", In: MAES-JELENIK, H. **Wilson Harris: The Uncompromising Imagination**. Mundelstrup: Dangaroo Press, 1991. p. 32-34.

GLISSANT, E. **Poetics of Relation**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

HARRIS, W. Fences Upon the Earth. **Kyk-over-al**, Georgetown, v. 4, p. 20-21, 1947.

HARRIS, W. **Eternity to Season**. Georgetown: Publicação própria, 1954.

HARRIS, W. **Palace of the Peacock**. London: Faber and Faber, 1960.

HARRIS, W. **The Far Journey of Oudin**. London: Faber and Faber, 1961.

HARRIS, W. **The Whole Armour**. London: Faber and Faber, 1962.

HARRIS, W. **The Secret Ladder**. London: Faber and Faber, 1963.

HARRIS, W. **Tradition, the Writer and Society**. London, New Beacon Books: 1967.

HARRIS, W. **History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas**. Edgar Mittelholzer Lectures. The National History and Arts Council, Ministry of Information and Culture. Georgetown: 1970.

HARRIS, W. **The Sleepers of Roraima**. London: Faber & Faber, 1970.

HARRIS, W. **The Age of the Rainmakers**. London: Faber & Faber, 1971.

HARRIS, W. "A Talk on the Subjective Imagination". **New Letters**, v. 40, n. 1, 1973. p. 37-48.

HARRIS, W. The Enigma of Values. **New Letters**, v. 40, p. 141-149, 1973.

HARRIS, W. **Fossil and Psyche**. African and Afro-American Research Studies Center. Austin, University of Texas: 1974.

HARRIS, W. Kanaima. In: LIVINGSTON, J. T. **Caribbean Rhythms**: The Emerging Literature of the West Indies. New York: Pocket Books, Simon & Schuster, [1964] 1974. p. 99-107.

HARRIS, W. **The Womb of Space**. Westport: Greenwood Press, 1983.

HARRIS, W. **The Guyana Quartet**. London: Faber and Faber, 1985.

HORNE, G. **Black Revolutionary**: William Patterson & the Globalization of the African American Freedom Struggle. Chicago: University of Illinois Press , 2013.

HUDSON, W. H. **Green Mansions**. New York: G.P. Putnam's Sons; London: Duckworth & Co., 1904.

HULME, P. **Colonial Encounters**: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797. London and New York: Methuen, 1986.

JOBIM, J. L. **Literatura e cultura**: do nacional ao transnacional. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2013.

KOCH-GRÜNBERG, T. **Do Roraima ao Orinoco**: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. São Paulo: UNESP, Instituto Hans Staden, [1910] 2006.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**: Mitológicas 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LEDENT, B. & MAES-JELINEK, H. **Theatre of the Arts**: Wilson Harris and the Caribbean. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002.

LÉZY, E. La Guyane, un territoire de légendes en marge de toutes les cartes. **Cahiers de Amérique Latine**, v. 43, 2003. p. 39-66.

LIVINGSTON, James, T. (Ed.) **Caribbean Rhythms**. The Emerging Literature of the West Indies. New York: Pocket Books, Simon & Schuster, 1974.

MAES-JELINEK, H. Reviews: Natural and Psychological Landscapes Wilson Harris, *The Sleepers of Roraima: A Carib Trilogy*, Faber, 1970; and *The Age of the Rainmakers*, Faber, 1971. **The Journal of Commonwealth Literature**, v. 7, p. 117-120, 1972.

MAES-JELINEK, H. (ed.) **Wilson Harris**: The Uncompromising Imagination. Mundelstrup: Dangaroo Press, 1991.

MCWATT, M. Form and Originality: The Amerindian Fables of Wilson Harris. **n**, v. 1, n. 2, p. 35-49, 1987.

MELVILLE, P. Guyanese Literature, Magic Realism and the South American Connection. **Wasafiri**, v. 3, n. 28, p. 7-11, 2013.

MINTZ, S. The Caribbean Region. **Daedalus**, v. 103, n. 2, 1974.

MITCHELL, M. With Covered Eyes: Amerindians and the Arts of Seeing in Wilson Harris and Steve McQueen. **The Journal of Commonwealth Literature**, v. 3, n. 39, p. 107–118, 2004.

MITTELHOLZER, E. **Creole Chips**. New Amsterdam: The Lutheran Press, 1937.

MITTELHOLZER, E. **Children of Kaywana**. London: Secker & Warburg, 1952.

MITTELHOLZER, E. **Kaywana Stock: The Harrowing of Hubertus**. London: Secker & Warburg, 1954.

MITTELHOLZER, E. **Kaywana Blood**. London: Secker & Warburg, 1958.

MITTELHOLZER, E. **My Bones and My Flute**. London: Secker & Warburg, 1955.

NDAGANO, B.; BLÉRALD-NDAGANO, M. **Introduction a la littérature guyanaise**. Cayenne: Centre Départemental de Documentation Pédagogique de la Guyane, 1996.

OVERING, J. Elementary structures of reciprocity: a comparative note on Guianas, Central Brazilian and North West Amazon socio-political thought. **Antropologica**, v. 59-62, p. 331-348, 1983.

OVERING, J. There is no end of evil: the guilty innocents and their fallible god. In: PARKIN, D. **The Anthropology of Evil**. Oxford: Blackwell Publications, 1985. p. 244-278.

OVERING, J. Images of cannibalism, death and domination in a "non-violent" society. **Journal de Societe des Americanistes**, v. LXXII, p. 133-156, 1986.

PIERRE, H. A. **Auto/biographing Caribbeaness: Re-imagining Diasporic Nation and Identity**. Tese (doutorado em Estudos Culturais Comparados), Centre for Translation and Comparative Cultural Studies, University of Warwick, 2007.

PIZARRO, A. Reflections on the Historiography of the Caribbean Literature. **Callaloo**, n. 34, 1988.

PIZARRO, A. **Amazônia: as vozes do rio**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

POSERN-ZIELINSKI, A. Religious Ferment among the Indians of British Guiana at the Turn of the 19th Century. **Estudios Latinoamericanos**, v. 4, p. 97-125, 1978.

RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: El Andariego, [1984] 2008.

RIVIÈRE, P. **Individual and Society in Guiana**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

RODWAY, J. **In Guiana Wilds**. Boston: The Overseas Library, 1899.

ROTH, W. **An Inquiry into the Animism and Folk-Lore of the Guiana Indians**. [s.l.]: The Caribbean Press for the Government of Guyana, [1915] 2011.

RUTGERS, W.; ROLLINS, S. Dutch Caribbean Literature. **Callaloo**, v. 21, n. 3, p. 542-555, 1998.

SÁ, L. **Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004.

SÁ, L. Guayana as a Literary and Imaginative Space. In: WHITEHEAD, N. L.; ALEMAN, S. W. **Anthropologies of Guayana: Cultural Spaces in Northeastern Amazonia**. Tucson: The University of Arizona Press, 2009. p. 185-193.

SÁ, L. **Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SAID, E. **Orientalism**. London: Vintage Books, 1978.

SANTILLI, P. **Pemongon Patá: território Macuxi, rotas de conflito**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SANTILLI, P. Política e Ritual: a faina missionária beneditina entre os Makuxi no Vale do Rio Branco. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 35-61, 2014.

SCHOMBURGK, R. **Travels in British Guiana during the years 1840-1844**. Georgetown: Daily Chronicle Office, [1847] 1922.

SEYMOUR, J.A. **Selected Poems**. Georgetown: Autor, 1965.

SEYMOUR, J. **Main currents in caribbean literature: a garment of dignity**. Manuscrito datilografado, s. d.

SEYMOUR, A. J. The Guyana National Bookshelf – A mini-history of Literary Guyana. In: MCDOWELL, R. E. **Bibliography of Literature from Guyana**. Arlington: Sable, 1975.

SEYMOUR, A. J. **The making of Guyanese Literature**. Georgetown: [s.n.], 1980.

SWAN, M. **The Marches of Eldorado**. Aylesbury, Slough: Penguin Books, [1958] 1963.

SWINFEN, A. **In Defence of Fantasy**: A Study of the Genre in English and American Literature since 1945. London, Boston, Melbourne, Henley: Routledge & Kegan Paul: 1984.

TORRES-SAILLANT, S. Caribbean Literature and Latin Americanists. **Caribbean Studies**, v. 23, n. 3/4, p. 131-138, 1990.

THOMAS, D. J. **Order without government**: The Society of the Pemon Indians of Venezuela. Urbana, Chicago, Londres: University of Illinois Press, 1982.

VAN KEMPEN, M. Vernacular Literature in Suriname. **Callaloo**, v. 3, n. 21, p. 630–644, 1998.

VELOSO, C. “Noites do Norte”. In: **Noites do Norte**. Rio de Janeiro: Universal, 2000. CD.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

UREÑA, P. H. **Seis ensayos en busca de nuestra expresión**. Buenos Aires: Editorial Babel, 1928.

WEBBER, A. R. F. **Those that be in Bondage**. 1917.

WHITEHEAD, N. Carib cannibalism: the historical evidence. **Journal de la Société des Américanistes**, t. LXX, Paris, 1984. p. 69-87.

WHITEHEAD, N. **The Dark Shamans**: Kanaimà and the poetics of violent death. Durham, London: Duke University Press, 2002.

YVANCOS, J. M. P. **Poética de la ficción**. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.



UFRR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GABRIEL CAMBRAIA NEIVA

DO CANTO XAMÂNICO E OUTRAS HISTÓRIAS:

leituras de *The Age of the Rainmakers*, de Wilson Harris

Boa Vista, RR

2015