

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

GISELIA RODRIGUES DIAS DA SILVA

O INDIANISMO REVISITADO

A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE, DE ANTONIO CALLADO

Goiânia

2011

GISELIA RODRIGUES DIAS DA SILVA

O INDIANISMO REVISITADO

A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE, DE ANTONIO CALLADO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérغامo

Goiânia

2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

S586i Silva, Giselia Rodrigues Dias da.
O indianismo revisitado [manuscrito]: *A expedição Montaigne*, de Antonio Callado / Giselia Rodrigues Dias da Silva. – 2011.
xv, 101 f.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérqamo.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2011.
Bibliografia.

1. Romance Brasileiro Contemporâneo 2. Distopia 3.
Índio. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-3

GISELIA RODRIGUES DIAS DA SILVA

O INDIANISMO REVISITADO:

A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE, DE ANTONIO CALLADO

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre, aprovada em 09 de maio de 2011, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérghamo – UNB
Presidente da Banca

Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa - UFG
Membro

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha - UFScar
Membro

Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos – UFG
Suplente

Aos que sobreviveram ao genocídio, às mais cruas formas de aniquilação, miséria e marginalização, mas que se immortalizaram nas obras literárias que nunca os deixaram de visitar: os indígenas do Brasil.

AGRADECIMENTOS

A Deus: por tudo.

À Capes: pela bolsa concedida durante todo o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha família: pelo estímulo e apoio irrestritos.

Ao meu esposo, Rogério: pelo incentivo, apoio, carinho e companheirismo.

Ao Prof. Dr. Edvaldo: pela sabedoria e seriedade com que conduziu a orientação.

À Profa. Dra. Rejane: por ter me motivado a prosseguir nos caminhos da aprendizagem.

Aos professores Drs. Solange e Rogério: pela leitura atenta e sugestões para a versão final deste trabalho.

*O índio está mais vivo do que nunca em sua conexão
com a literatura brasileira. (W. N. Galvão)*

RESUMO

Da Literatura de Formação e Informação até a contemporaneidade, o índio, sob as mais diversas formas e matizes, sempre é revisitado pelas obras literárias brasileiras. Nesse estudo, averiguamos o modo como o romance *A expedição Montaigne* (1982), de Antonio Callado, incorpora tematicamente em sua economia narrativa a questão do indígena. Essa tentativa de se compreender a abordagem do índio em um romance específico abriu espaço para reflexões mais amplas. Buscamos, então, entender de que facetas se revestiu a representação do índio no romance brasileiro contemporâneo, aqui entendido como aquele produzido a partir da segunda metade do século XX, amparados, principalmente, pelas reflexões de Walnice Nogueira Galvão, que se acham sistematizadas em um ensaio da década de 1970, de quem tomamos emprestado o termo “indianismo revisitado”. Além disso, discutimos o modo como os demais romances de Callado produzidos nesse mesmo período, também lidam com a temática do indígena e, paralelamente, com as questões prementes a um momento muito específico da história brasileira: a ditadura militar. Para tanto, pautamos nossas discussões nos estudos de alguns críticos a respeito das singularidades do contexto sócio-histórico, político e cultural brasileiro da segunda metade do século XX, como é o caso de Tânia Pellegrini, Regina Dalcastagné e Walnice Nogueira Galvão; bem como pelas leituras já realizadas sobre a obra romanesca de Antonio Callado, cujos principais estudiosos são Ligia Chiappini Moraes Leite, Alcmeno Bastos e Rejane Rocha. Assim, numa tentativa de articular as partes e obter um resultado significativo para o trabalho, buscamos finalmente refletir sobre como os recursos narratológicos são mobilizados em *A expedição Montaigne*, a fim de possibilitar tanto uma reavaliação das incongruências e dos efeitos nefastos do regime ditatorial que já estava se findando, quanto das contradições históricas e ideológicas que moldam a representação do indígena no romance brasileiro.

ABSTRACT

Since the Literature Training and Information until the contemporary literature, the Indian, under the most diverse shapes and shades, is always revisited by the Brazilian literary works. In this study, we observed how the novel *A expedição Montaigne* (1982), by Antonio Callado, incorporates in its narrative economy, the issue of indigenous peoples. This attempt to understand the approach of the Indian in a specific novel opened space for wider discussion. We seek, then, to understand what facets are coated the representation of the Indian in contemporary Brazilian novel, here understood as that novel produced from the second half of the twentieth century, supported mainly by reflections of Walnice Nogueira Galvão, who find themselves in a systematic test of the 1970, whose "*Indianism revisited*" we took borrowed. Moreover, we discuss how the other novels, by Antonio Callado, produced during the same period, also deal with the issue of indigenous and, in parallel, pressing issues in a very specific moment in Brazilian history: the military dictatorship. To this end, we guided by our discussions in some studies critical of the singularities of the socio-historical, political and cultural Brazilian context of the second half of the twentieth century. As is the case of Tania Pellegrini, Regina Dalcastagné, Walnice Nogueira Galvão, and in the readings of novelist by Antonio Callado, whose main authors are Ligia Chiappini Moraes Leite, Alcmemo Bastos e Rejane Rocha. Thus, in an attempt to tie the threads, we finally reflect on how the narratological resources are mobilized in *A expedição Montaigne* to enable both a reassessment of the incongruities of the dictatorial regime that is already ending, as well as the historical and ideological contradictions that shape the representation of Indians in Brazilian novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	14
1.1 O ÍNDIO: UMA PERSONAGEM DA LITERATURA BRASILEIRA	15
1.2 <i>MAÍRA</i>	25
1.3 <i>A MAJESTADE DO XINGU</i>	28
1.4 <i>O FEITIÇO DA ILHA DO PAVÃO</i>	31
1.5 <i>MEU QUERIDO CANIBAL</i>	34
1.6 <i>NOVE NOITES</i>	37
1.7 O ÍNDIO NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	38
2 O ÍNDIO NA OBRA DE ANTONIO CALLADO: A MUDANÇA DE PERSPECTIVA	45
2.1 O HORIZONTE DA UTOPIA	46
2.2 DA UTOPIA À DISTOPIA	52
2.2.1 <i>Bar don Juan</i>	58
2.2.2 <i>Reflexos do baile</i>	61
2.2.3 <i>Sempreviva</i>	63
2.3 A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA E O ESMAECIMENTO DO PROJETO UTÓPICO	66
3 A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE: O INDIANISMO REPENSADO	71
3.1 O OLHAR DE IPAVU X A CONSCIÊNCIA DA VOZ NARRATIVA	72
3.2 O TRAÇO ANTI-HERÓICO DAS PERSONAGENS	77
3.3 UMA INÓCUA EXPEDIÇÃO E O RESGATE IMPOSSÍVEL DA NAÇÃO	82
3.4 <i>A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE: A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO/NAÇÃO</i>	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

O título deste trabalho toma emprestado o termo “indianismo revisitado” utilizado por Walnice Nogueira Galvão, em um ensaio da década de 1970, para designar as obras literárias contemporâneas que tornam a trazer à tona a temática do indígena. Embora as personagens brancas, estimativamente, superem as abordagens de personagens com outras identidades étnicas, o índio tem sido uma figura constante na literatura brasileira. Entender de que forma se revestiu a sua representação em um romance brasileiro contemporâneo, *A expedição Montaigne*, de Antonio Callado (1907-1997), publicado em 1982, constitui o foco principal deste estudo.

A tentativa de compreensão de como essa temática é abordada em um romance específico abriu espaço para uma discussão mais abrangente e foi possível refletir sobre outros romances também contemporâneos, aqui compreendidos como aqueles produzidos a partir da segunda metade do século XX, que também trazem à baila a questão do índio. Alguns deles são: *Maíra* (1976) de Darcy Ribeiro; *Quarup* (1967) e *Concerto Carioca* (1985), de Antonio Callado; *O feitiço da ilha do pavão* (1997) de João Ubaldo Ribeiro e *A majestade do Xingu* (1997), de Moacyr Scliar; *Meu querido canibal* (2000), de Antônio Torres e *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho.

Desde a Literatura de Formação e Informação até a contemporaneidade, o indígena assumiu diversas faces na literatura brasileira. Na Literatura de Formação e Informação, por exemplo, pelos menos dois modos de representação do índio convivem: em um deles, o indígena é tido como ingênuo, passível de ser aculturado; no outro, o índio é visto como bárbaro, o extremo oposto do civilizado. Essa imagem do índio violento será problematizada e reconfigurada em alguns poemas épicos do Arcadismo, como é o caso de *O Uruguai*, de Basílio da Gama e *O Caramuru*, de Santa Rita Durão.

No movimento literário subsequente, o Romantismo, esse grande personagem da literatura brasileira, como costuma considerar a crítica, é, de fato, retomado pelas obras ficcionais. O sentimento nacionalista potencializado em virtude do que Candido (2000), na *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos, considera o “senso do dever patriótico”, propiciou a elevação do indígena a “herói nacional”. No entanto, o que ainda acontece é um “clareamento” da personagem indígena. Esse, por vez, congrega em si fortes traços medievaescos e é destituído de qualquer posicionamento crítico a respeito de sua condição ou da realidade que o circunda.

A partir do movimento Modernista é que o índio, nas obras ficcionais, ou será construído com uma maior criticidade, ou essa consciência crítica advirá do próprio narrador que organiza os fatos narrados. Os romances da segunda metade do século XX e início do século XXI também darão continuidade a esse modo de representação. Com o intuito de estabelecer um olhar mais detido para esses romances, em especial para *A expedição Montaigne*, é que as discussões contidas no conjunto dessa exposição são apresentadas.

A escolha desse romance calladiano de indiscutível valor literário não foi aleatória. Tomando a produção romanesca desse autor como um todo, podemos observar que, de *Quarup* (1967) à *Sempreviva* (1981), há um doloroso trânsito de uma utopia delineada pela e para a nação, até a distopia e os questionamentos sobre o esmaecimento desses projetos utópicos. Tudo isso, em paralelo ao próprio recrudescimento das contradições que marcaram o contexto sócio-histórico, político e cultural no qual essas obras se inserem: o período da ditadura militar (1964-1985). *A expedição Montaigne* (1982), por ser publicada já nos momentos do gradual e lento processo de abertura política e pelo modo como o narrador, ao adotar um protagonista indígena, constrói os fatos narrados, possibilita-nos tanto uma visão avaliativa das incongruências advindas do regime ditatorial, quanto de uma parcela específica desse grande problema, que é a inquietante questão da representação do índio na prosa de ficção nacional. Nessa perspectiva, nos debruçarmos sobre essa rica obra de Callado, na tentativa de se compreender o problema do indígena dentro de uma questão ainda maior: o lugar do índio na formação da identidade cultural brasileira.

Para a discussão desse romance eleito reservamos o último capítulo. No primeiro capítulo, intitulado “A representação do índio no romance brasileiro contemporâneo”, tomamos como ponto de partida um ensaio de Walnice Nogueira Galvão, já referido, que também discute a questão do indígena na ficção brasileira contemporânea. Assim, estabelecemos uma visão retrospectiva, a fim de investigar os principais momentos da literatura brasileira em que o índio é “revisitado”. São eles, a Literatura de Formação e Informação; o Arcadismo; o Romantismo e o Modernismo. A partir daí, averiguamos os romances contemporâneos já especificados. A leitura do conjunto dessas obras ficcionais revelou-nos, no que diz respeito à forma de abordagem do indígena, diversos traços comuns. O principal deles, que serviu de fio condutor para as discussões, foram os históricos confrontos e conflitos entre brancos e índios que se revestiram dos mais diversos teores nas narrativas ficcionais, tanto da segunda metade do século XX, quanto de início do século XXI.

Feitas essas discussões que mapeiam o cenário literário no qual se insere o romance que constitui o *corpus* principal de análise desse trabalho, desenvolvemos um segundo

capítulo denominado “O índio na obra de Antonio Callado: a mudança de perspectiva”. Nesse capítulo desdobramos as nossas reflexões em dois aspectos principais: a questão do índio e o diálogo com as discrepâncias de um contexto sócio-histórico, político e cultural, muito específico da história brasileira: a ditadura militar. Já que, na obra de Callado, esses dois aspectos não se dissociam, mas se completam. Para tanto, amparamos nossas discussões nos estudos críticos que discutem esse contexto, como é o caso de algumas obras de Tânia Pellegrini, Regina Dalcastagné e Walnice Nogueira Galvão; bem como em leituras já realizadas sobre a obra de Antonio Callado, como as realizadas por Ligia Chiappini Moraes Leite, Alcmemo Bastos e Rejane Rocha. Nossas reflexões foram desdobradas da seguinte forma: abordamos inicialmente dois romances de Antonio Callado em que é trazida à tona a questão do índio, *Quarup* (1967) e *Concerto Carioca* (1985). Observamos que, no primeiro, a abordagem do indígena não está dissociada de um projeto utópico que se volta para a representação da nação e, no último, essa dimensão utópica já se esfacelou. A fim de compreendermos os porquês de tal esmaecimento, desdobramos os argumentos em um breve percurso que abrange os romances calladianos da década de 1970 – *Bar don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1976) e *Sempreviva* (1981) - fase mais truculenta da ditadura militar. Notamos que, em compasso com o recrudescimento do regime ditatorial, a preocupação com a divulgação de um conteúdo político, aos poucos, cede espaço às elaborações estéticas mais radicalizadas das obras literárias.

Como essas questões se resolvem (ou colocam mais pontos de interrogação?), em um romance do momento de abertura política, o já mencionado romance calladiano *A expedição Montaigne*, averiguamos em um terceiro e último capítulo. Nele, articulamos os posicionamentos críticos às teorias narratológicas que discutem o narrador/focalização, personagem, tempo e espaço, a fim de esmiuçar a forma como o índio é configurado em sua tessitura narrativa. Além disso, buscamos averiguar como essa obra, ao construir/revisitar um “mito às avessas” (nas palavras Juliana Santini, 2007), redimensiona o significado de um projeto utópico e apresenta um olhar crítico e avaliativo para o contexto sócio-histórico da ditadura militar, tendo em vista os seculares confrontos entre brancos e índios e a própria situação de degradação e miséria em que se acham muitos indígenas. E, finalmente, tentamos demonstrar pela análise empreendida de que forma *A expedição Montaigne* liga-se por meio dessas questões aos demais romances estudados, nos quais está em foco a representação contraditória do indígena no romance brasileiro contemporâneo.

Longe de chegarmos a uma conclusão, chegamos a um ponto de encontro de diversas outras reflexões. E isso, aqui, se fez possível pelo fato de buscarmos apreender,

dentre inúmeras, uma das formas como a narrativa analisada, ao dialogar com uma contingência sócio-histórica e com outros romances que abordam a mesma temática, ainda hoje é capaz de nos incomodar e nos fazer refletir sobre a própria condição majoritariamente degradante do índio na nossa sociedade e sobre o modo como a alteridade indígena é representada no romance brasileiro contemporâneo.

1 A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Pode ser que a importância da civilização indígena esteja, final e penosamente, penetrando na consciência do corpo social brasileiro; e, parece, quando e se isso acontece, costuma ser possível dispor dos meios para engendrar soluções. (W. N. Galvão)

Para se compreender de que formas e vieses a configuração do índio se revestiu no romance brasileiro contemporâneo, este capítulo se organizou da seguinte forma: primeiramente, estabelecemos uma visão panorâmica para os principais movimentos estéticos em que o índio é abordado – a saber, a Literatura de Formação e Informação, o Arcadismo, o Romantismo e o Modernismo; para então, tentar compreender a abordagem do índio no romance contemporâneo, aqui compreendido como aqueles produzidos a partir da segunda metade do século XX e início do XXI. Como não se tem muitos estudos recentes sobre essa temática, fizemos um recorte dos principais romances que adotam o índio como personagem principal ou secundária, para, a partir de suas discussões, buscar os traços que os aproximam ou os distanciam temática e formalmente, com o objetivo de mapear o cenário literário no qual se insere o romance que constitui o *corpus* de análise deste trabalho: *A expedição Montaigne* (1982), de Antonio Callado.

1.1 O ÍNDIO: UMA PERSONAGEM DA LITERATURA BRASILEIRA

Pouco se tem discutido sobre as representações do indígena na ficção brasileira contemporânea. Mesmo porque, como afirma Walnice Nogueira Galvão (1979, p. 379):

O índio não teve muita sorte na literatura brasileira, depois do Romantismo. Enquanto nas letras hispano-americanas viceja um esplêndido indigenismo por este século adentro, com tantos e tão importantes escritores dedicando-se a transpor o índio para a ficção, no Brasil se podem contar nos dedos das mãos os casos.

Desses casos, destacam-se, por exemplo, na segunda metade do século XX, romances como: *Maíra* (1976) de Darcy Ribeiro; *Quarup* (1967), *A expedição Montaigne* (1982), *Concerto Carioca* (1985), de Antonio Callado; *O feitiço da ilha do pavão* (1997) de João Ubaldo Ribeiro e *A majestade do Xingu* (1997), de Moacyr Scliar. Além de contos, como: *Meu tio o Iauaretê* (1961), de Guimarães Rosa e *Ontem, como hoje, como amanhã, como depois* (1965), de Bernardo Élis. Já em princípios do século XXI, retomam essa temática os romances *Meu querido canibal* (2000), de Antônio Torres e *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho.

Tais narrativas, por meio de procedimentos estéticos distintos, configuram as mais diversas abordagens do indígena. Desde os questionamentos e problematizações que retomam o processo de colonização do país, às questões mais específicas, como por exemplo, a busca de identidade pelo indígena ou, ainda, as mazelas às quais muitos se acham expostos. Essas obras, de imprescindível valor literário, tornam-se paradigmáticas não apenas no que diz respeito à configuração de uma identidade cultural, mas da própria noção de identidade nacional que não é estanque, homogênea, nem homogeneizante, mas que se constitui e continua se constituindo da mistura dos mais diversos elementos culturais. E, por tal motivo, opõem-se às representações distorcidas e/ou idealizadas de alguns grupos étnicos, como foi, por muito tempo, o caso dos índios.

Elemento sempre presente quando se discute a formação do Brasil como nação, o indígena assumiu diversas facetas ao longo das representações literárias e historiográficas que se estenderam desde o século XVI, quando se deu o início da cultura letrada sobre o Brasil, até a contemporaneidade. A carta de Pero Vaz de Caminha é, sem dúvida, o primeiro texto produzido no Brasil e absorvido pelo cânone literário, que traz em sua tessitura a imagem do índio construída pelo olhar perplexo do colonizador nos primeiros instantes da colonização:

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência. Ambos traziam o beijo de baixo furado e metido nele um osso verdadeiro, de comprimento de uma mão travessa, e da grossura de um fuso de algodão, agudo na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do beijo; e a parte que lhes fica entre o beijo e os dentes é feita a modo de roque de xadrez. E trazem-no ali encaixado de sorte que não os magoa, nem lhes põe estorvo no falar, nem no comer e beber. Os cabelos deles são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta antes do que sobre-pente, de boa grandeza, rapados, todavia, por cima das orelhas. E um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte, na parte detrás, uma espécie de cabeleira, de penas de ave amarela, que seria do comprimento de um coto, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas. E andava pegada aos cabelos, pena por pena, com uma confeição branda como, de maneira tal que a cabeleira era mui redonda e mui basta, e mui igual, e não fazia minguia mais lavagem para a levantar. (CAMINHA, 2005, p. 13)

Escrita em 1500 por um escrivão da corte de D. Manoel II e da esquadra de Pedro Álvares Cabral, a carta, a princípio, fora uma correspondência íntima. O final da narrativa epistolar, por exemplo, consiste num pedido de favor ao rei, visto que, Jorge de Osório, genro de Pero que, por cometer crimes, havia sido deportado para a ilha de S. Tomé, necessitava de perdão. Anos depois, por volta de 1570, a carta de Caminha que se encontrava na Torre do

Tombo, foi retomada e publicada como uma correspondência oficial. Hoje, ela é lida e interpretada como obra literária. Esse texto que fora lido de diferentes maneiras em distintos momentos, ainda é visto com algumas ressalvas por alguns críticos, como Flávio Kothe em *O cânone colonial: ensaio* (1997). Nessa obra, ao discutir a formação do cânone literário brasileiro, o autor deixa explícito que retomar a *Carta* é uma forma de perpetuar a visão colonialista e solidificar a ideologia do colonizador. No entanto, outra parte da crítica, ao observar os critérios estéticos e culturais presentes nessa obra, a considera um texto fundamental da Literatura de Informação Brasileira. Tal peculiaridade se deve, principalmente, ao fato de inúmeros textos literários publicados até à contemporaneidade a relerem parodicamente. Como afirma Affonso Romana de Sant’Ana em *Paráfrase, paródia e Cia*, o texto paródico é o filho rebelde que quer matar o pai; que renega-o, mas traz em si os seus traços. Como exemplos de “filhos rebeldes” da *Carta* de Caminha podemos citar o poema “Pero Vaz Caminha”, escrito por Oswald de Andrade e publicado em *Poesia pau-brasil*, em 1924, durante o movimento modernista. O elemento crítico nesse poema já se insere no título. Nele, o sobrenome do escrivão se transforma no verbo “caminhar”, e a idéia que inicialmente podemos apreender é a de que Caminha caminhou pelo Brasil, apenas passou por aqui, e quem esteve por aqui durante breves dias jamais poderia reconhecer a grandeza da terra e de seus naturais. É uma crítica ao seu olhar superficial.

Outro exemplo de retomada paródica da *Carta*, também no Modernismo, é *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928). Nessa obra, mais especificamente, na parte intitulada “Carta prás Icamiabas”, a aproximação com a *Carta* de Caminha acontece de modo sutil, visto que não há uma referência explícita a ela. Além da linguagem empolada, quase artificial, forjada por Macunaíma que se aproxima da língua do português, no nível do conteúdo também ganha relevo a sexualidade e um pedido de favor pessoal para as súditas. Já na contemporaneidade, inserido no chamado “novo romance histórico”, está *Terra Papagalli*, de José Roberto Torero e Marcos A. Pimenta, publicado em 1997. Nesse romance, os fatos são narrados a partir da visão de um degredado e uma série de lacunas deixadas nas narrativas do colonizador são questionadas e problematizadas. Exemplo disso é a releitura do momento em que Pero Vaz descreve o olhar do europeu para a nudez das índias:

E aconteceu que hoje vieram algumas mulheres, todas com cabelos muito pretos e compridos pintadas com aquela tintura e, nuas como Eva, mas disso não fazia conta. Quando as vimos acendeu-se em nós o natural lume da luxúria e por mais que quiséssemos parecer sisudos, não podíamos deixar de muito olhar para as suas ancas e também para os seus peitos. Eram limpas e tinham suas partes altas e bem cerradinhas. Os rostos eram bons, mas ainda assim havia gosto em olhar para

elas. Naquele momento, encomendei-me a Liannor, e com o muito pensar nela, pesou menos aquela má intenção. (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 40)

Essa inversão do olhar sobre os fatos narrados ridiculariza o comportamento dos brancos diante dos índios, o que resulta numa grande comicidade. Além disso, expõe à crítica a ignorância dos europeus ao querer que os indígenas, talvez, se comportassem de acordo com o protocolo europeu. Além desses aspectos que são problematizados pelos textos paródicos, outros que se depreendem da própria leitura do texto fundador também merecem destaque. Na *Carta*, ao contrário do que acontece com as personagens brancas, que são individualizadas por nomes e sobrenomes, o índio é representado de forma predominantemente coletiva. Mesmo porque, sob um ponto de vista extremamente etnocêntrico, o que o colonizador atribui aos colonizados é um estágio de profundo primitivismo que tanto impossibilitava a comunicação entre ambos, quanto os tornava propícios a receber uma “nova” carga cultural.

Essa imagem do índio como uma “massa amorfa” passível de ser modelada será, por um lado, reiterada pelos religiosos e exploradores do Brasil colônia e, por outro lado, contrastada com outros imaginários construídos pelos cronistas e historiadores nos inúmeros depoimentos, relatos e tratados que se seguiram à Carta de Caminha. É o que, por exemplo, acontece em *A primeira história do Brasil*, de Pero de Magalhães de Gândavo, publicado primeiramente em 1576. Nessa obra, o indígena, ou os gentios como são chamados, é representado como o oposto do civilizado, sendo a barbárie e a violência os principais traços comportamentais que o caracterizam:

São desagradecidos em grã maneira, e mui desumanos e cruéis, inclinados a pelejar e vingativos em extremo. Vivem todos mui descansados sem terem outros pensamentos senão comer, beber e matar gente, e por isso engordam muito, mas com qualquer desgosto tornam a emagrecer. São mui desonestos e dados a sensualidade, e assim se entregam aos vícios como se neles não houvera razão de homens, ainda que todavia em seu ajuntamento os machos e fêmeas têm o devido resguardo, e nisto mostram ter alguma vergonha. (GÂNDAVO, 2004, p. 134-135)

Ambos esses modos de representação do indígena coexistiram ao longo de toda a Literatura de Formação e Informação que, por sua vez, era produzida pelos portugueses, tanto para informá-los sobre a nova terra, quanto para dar uma nova “formação” aos nativos. Dessas abordagens, o que se depreende são as marcas profundas do processo de colonização, cujos propósitos, como discute Walnice Galvão (1979, p. 381), são sempre a destruição. Essa, ainda segundo a autora, pode ser pessoal, genocida, ou etnocida, pois se mata a pessoa, o povo ou a cultura mediante a imposição de outra e a escravização do colonizado, caso sobreviva algum.

O próprio conceito de colonização, de acordo com Alfredo Bosi (1992), na *Dialética da colonização*, já traz embutidas essas acepções. Segundo o autor, os significados desse termo estão estritamente ligados aos planos de significação do *colo*, *culto* e *cultura*. *Colo* é o vocábulo latino que quer dizer *ocupo*, *cultivo*, *domino*. *Culto* diz respeito a uma dimensão religiosa, a uma forma de propagação da fé. E, *cultura*, do latim *culturus*, significa aquilo que se vai trabalhar, ou o que se quer cultivar, pois é um termo aplicável tanto às labutas do solo, a agricultura, quanto à transmissão de práticas, técnicas, símbolos e valores aos seres humanos.

Assim, a colonização seria um processo pelo qual os agentes sociais se deslocam de seu mundo para ocupar novas terras, explorar seus recursos naturais, dominar e submeter seus nativos, seja pela força bruta (escravização, aniquilação, morte), ou ideológica (imposição de uma nova língua, de outra religião, cultura, etc.). No processo de colonização do Brasil, esses fatores, por um lado, foram responsáveis para o alcance, em grande parte, dos objetivos do colonizador: gerar riquezas e estimular os mercados metropolitanos em pleno mercantilismo. Por outro lado, o que seria a resolução de carências da metrópole, tornou-se a extrema barbárie ecológica e populacional aqui no Brasil. De modo que podemos atribuir ao impulso predatório e mercantil do colonizador a instauração de grandes contradições e conflitos ainda mal resolvidos na história do país, como é, por exemplo, a questão do indígena.

Um momento significativo da Literatura de Formação produzida no Brasil se dá com a chegada das missões jesuíticas no país, cujo objetivo seria a dominação travestida de salvação. Ora, ser formado pressupõe não ter a forma adequada do ponto de vista do formador e essa relação entre ambos nem sempre é democrática e jamais neutra. Os portugueses entendem o comportamento do índio, não a partir dos valores indígenas, mas de seus próprios valores. Dentre os jesuítas que vieram ao Brasil destaca-se o padre José de Anchieta, cuja obra, em parte, segue os paradigmas clássicos, e em parte, desdobra-se em sermões, cartas, peças teatrais e poesias, impregnados de símbolos e signos maniqueístas advindos de uma mistura de elementos cristãos com entidades da mitologia tupi-guarani.

Como exemplo dessa segunda parte, podemos mencionar o *Auto de São Lourenço*, escrito e representado em ano próximo ao de 1583, cujas personagens se dividem, de um lado, em caridosas (S. Lourenço, S. Sebastião e o Anjo), e de outro, em malfeitoras (os demônios que recebem os nomes de chefes de aldeias indígenas que colaboraram com a invasão francesa). Ambos os lados disputam a alma do índio. Disso, emerge a imagem do índio com uma alma amorfa, uma página vazia. O que se nota não é a idéia de um índio formado ou com vontade própria, por isso constituía objeto de disputa. Fica também subentendido no texto,

sobretudo pela escolha dos nomes dos demônios, um posicionamento político favorável aos portugueses e oposto aos franceses. Assim, se o índio é considerado destituído de forma, logo ele é passível de aderir tanto ao caráter religioso, quanto político, imposto pelo colonizador.

Essas imagens do indígena construídas ao longo da Literatura de Formação e Informação serão posteriormente retomadas, questionadas e/ou problematizadas não só pelo indianismo de José de Alencar, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães ou outros escritores do Romantismo, mas pelas demais obras da literatura brasileira que estabelecem um diálogo ou fazem uma releitura dos primórdios do Brasil no período colonial.

Antes mesmo do Romantismo, no Arcadismo, o índio já começa a ser adotado como tema literário. Em *O Uruguai* (1769), por exemplo, a imagem do índio construída por Basílio da Gama é a do “homem natural”, já que um aspecto característico desse movimento estético é a valorização do preceito horaciano *fugere urbem* (fugir da cidade), associado ao ideal de uma existência tranquila e sem excessos ligada à natureza. Nesse poema épico, ocorre uma sutil contradição entre a representação do herói – branco, nobre e educado – e os indígenas, construídos com traços marcadamente heróicos, já possibilitam uma reconfiguração do imaginário sobre o índio no Brasil. Ao tomarmos a obra como um todo, o que se depreende é a idéia do indígena que supera em coragem e encanto a tropa portuguesa. Como se lê no Canto II:

Sete povos, que os bárbaros habitam
Naquela oriental vasta campina
Que o fértil Uruguai discorre e banha.
Quem podia esperar que uns índios rudes,
Sem disciplina, sem valor, sem armas,
Se atravessassem no caminho aos nossos,
E que lhes disputassem o terreno!
(GAMA, 1972, p. 6)

Por tal resistência aos adventos da colonização, a despeito da derrota dos indígenas, o que fica na memória do leitor não são os guerreiros brancos, mas os nomes e as peripécias dos primeiros. Assim, não é gratuita a ampla aceitação que teve essa obra pela crítica literária. Como afirma Zilberman (1995, p. 183):

O prestígio do poema, no seu tempo e depois, sobretudo durante todo o Romantismo nacional, é sugerido principalmente por sua presença assídua nas histórias literárias então escritas. Todos os historiadores da literatura brasileira atuantes durante o Romantismo referem-se e louvam o texto de Basílio da Gama, elevado pela maioria deles à condição de paradigma da “poesia nacional”, em que os aspirantes a criadores de uma arte autônoma e autóctone deveriam se mirar.

Assim como *Uruguai*, outra obra produzida no mesmo período – *O Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão – que igualmente traz em sua tessitura a questão do indígena, embora pouco discutida atualmente, também foi bastante divulgada durante o Romantismo brasileiro, e exerceu, de certo modo, influência nos principais autores indianistas, como afirma Cunha (1995, p. 52):

O Caramuru teve ampla divulgação no romantismo brasileiro, e é legítimo supor a sua atuação sobre autores como José de Alencar e Gonçalves Dias, ocupados com a missão de dotar o país de um índio que encarnasse a origem da nacionalidade. Mas optaram ao contrário, por recalá-lo de uma produção compensatória e inventaram o belo índio, civil, cavallheiresco e heróico.

Nesse poema épico, dois modos de representação do índio coexistem: um, que reitera a imagem do indígena como bárbaro, e outro, que aproxima seus traços físicos aos do branco europeu. O primeiro modo de representação fica explícito, por exemplo, pelo olhar dos naufragos portugueses para a cultura antropofágica do índio. Os índios resistem aos invasores tentando degluti-los. Os recém-chegados ao território baiano, a fim de contê-los e dominá-los, valem-se, a princípio das armas e posteriormente da catequização. São as incongruências do processo de colonização mais uma vez postas em evidência. A outra visão do indígena que se configura nessa obra pode ser apreendida, por exemplo, na seguinte estrofe:

Paraguaçu gentil (tal nome teve),
Bem diversa de gente tão nojosa,
De cor tão alva como a branca neve,
E donde não é neve, era de rosa;
O nariz natural, boca mui breve,
Olhos de bela luz, testa espaçosa.
(DURÃO, 2003, p. 46)

Nota-se, aqui, um “embranquecimento” da personagem indígena. Tanto os traços fisionômicos, quanto a própria cor de Paraguaçu a tornam inquestionavelmente uma moça branca, tal como as donzelas que serão posteriormente idealizadas pelos escritores românticos. No movimento literário subsequente, o Romantismo, o índio será representado com grande expressividade. Embora esse “clareamento” da personagem indígena ainda permaneça, é nesse momento que essa grande personagem será, de fato, descoberta pela literatura.

No Romantismo, pelo menos duas acepções estão contidas. Uma delas é a configuração ideológica, que diz respeito a um modo universal de sensibilidade; a um estado de alma que não se circunscreve ao momento em que foi concebido. Outra, diz respeito a um

momento sócio-histórico muito peculiar que a crítica costuma datar, mais ou menos, entre 1780 e 1850. É um período em que a Europa vive grandes transformações, a História tal como se tem noção hoje está nascendo, a concepção de tempo está se modificando e, simultaneamente, a cabeça do homem. No Brasil, um marcante fato histórico – a Independência – coaduna-se ao sentimento nacionalista e é decisivo nas criações literárias.

Assim, podemos assentir que o Indianismo caiu como uma luva para o Romantismo no Brasil. Primeiro porque um dos traços característicos desse movimento estético era o nacionalismo que, dentre outros aspectos, buscava a valorização e a exaltação dos elementos nacionais. E segundo, pois ao coincidir com esse momento específico da história brasileira, a Independência, o índio torna-se o símbolo da brasilidade, o elemento de autoafirmação que irá reiterar, também num plano literário, a individuação do Brasil em relação a Portugal. Assim, como discute Candido (2000), em “O nacionalismo literário” que está contido na *Formação da Literatura Brasileira*, a literatura romântica brasileira torna-se a parcela de um esforço construtivo mais amplo, que permite entrever o intuito de contribuir com a nascente idéia de progresso e a grandeza da nação.

À medida que o romantismo europeu buscava suas narrativas míticas de origem no passado medieval, o romantismo brasileiro buscou esse miticismo no próprio passado histórico colonial. Daí a incorporação dos autóctones e a elevação dos mesmos à imagem de herói nacional:

A altivez, o culto da vindita, a destreza bélica, a generosidade encontravam alguma ressonância nos costumes aborígenes, como os desprezaram cronistas nem sempre capazes de observar fora dos padrões europeus e, sobretudo, como os quiseram deliberadamente ver escritores animados do desejo patriótico de chancelar a independência política do país com o brilho de uma grandeza heróica especificamente brasileira. Deste modo, o indianismo serviu não apenas ao passado mítico e lendário, (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como passado histórico, à maneira da Idade Média. Lenda e história fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético digno do europeu. (CANDIDO, 2000, p. 20)

A crítica literária costuma considerar como os escritores mais expressivos do indianismo, Gonçalves Dias, na poesia e na prosa, José de Alencar, com os romances *Iracema* (1865), reverenciado como o mais bem acabado exemplo de indianismo brasileiro, *Ubirajara* (1874) e *O Guarani* (1857). *Iracema* aborda o contato do índio com o colonizador. Nessa obra, a protagonista indígena, cujo nome dá título à narrativa, pode ser tomada como uma alegoria, às avessas, do próprio processo de colonização. Isso, sobretudo, porque a heroína indígena encerra em si os principais traços que poderia idealizar ou esperar um colonizador:

beleza, admiração, amor e submissão. O inverso do que houve em um plano histórico: confrontos e conflitos entre a frágil resistência dos indígenas e a crua dominação dos europeus, o que resultou no genocídio e na aculturação de grande parte da população dos primeiros. Iracema, em seu trágico destino romântico, morre por amor ao final dos fatos narrados, para que seu filho sobreviva. Moacir, o filho miscigenado é, por extensão, o povo brasileiro, que tem sua origem na “submissão” do índio e no domínio europeu. Do mesmo modo, a morte de Iracema é, alegoricamente, a imagem do definhamento e da tentativa de destruição do indígena no processo de construção dessa nova nação.

O Guarani ambienta-se no período da colonização que, por sua vez, é impregnado de fortes traços medievais. D. Antonio de Mariz, português proprietário de uma grande casa no interior fluminense, é o típico senhor feudal que associa o poder humano e espiritual para exercê-lo sobre os demais. Peri é o índio já convertido ao cristianismo, amável e submisso ao branco europeu. É o herói cavaleiresco, capaz de saltar como uma onça, enfrentar um poço cheio de cobras e arrancar uma palmeira com as mãos. Destituído de qualquer comportamento bárbaro, o índio nessa obra também não tem vontade própria e sua docilidade extrema, que faz jus ao mito do “bom selvagem”, o impede de refletir sobre sua condição.

Ubirajara, o último romance indianista alencariano, aborda o índio num período anterior à colonização. Nessa obra, que tenta reconstituir os fragmentos de um passado mítico fundador da nação, o indígena é o grande herói capaz de dominar as adversidades da vida selvagem. Longe do olhar e do estranhamento do branco europeu, o que se configura é uma grande harmonia entre o índio e a natureza. Destemido e valente, a natureza parece subordinar-se a ele. Sequer a onça aparece como desafiadora, pois foge amedrontada diante do nativo. A tudo o indígena sobrevive vitorioso, até mesmo ao tempo, ao se solidificar no constructo literário.

Com o fim do Romantismo, o índio deixa de ser abordado nas obras literárias, a não ser em alguns casos raros e muito específicos, como por exemplo, o livro de poesias de Machado de Assis, *Americanas* (1870); o poema parnasiano de Olavo Bilac, *A morte de Tapir*, que abre *Panóplias* (1888). É, no entanto, o Modernismo que “reivindicará o índio da maneira mais espetacular” (GALVÃO, 1979, p. 386). Isso porque o Modernismo, entre muitos outros aspectos, instaura um olhar inovador para a heterogeneidade cultural brasileira. Aos cem anos de independência brasileira, a cultura indígena torna-se, assim, um dos alvos das reflexões sobre a importância que teve cada participação das diversas identidades étnicas no processo de construção do caráter nacional. Busca-se, desse modo, refletir sobre os porquês da ocultação da relevância que teve algumas raças – como por exemplo, a negra – e

da edulcoração de outras, como foi o caso da indígena. Nesse sentido, o que o Modernismo propõe é um colonizado cômico do papel do colonizador, como discute Galvão (1979, p. 381):

É uma nova astúcia de colonizado. Não tenhamos ilusões quanto ao que o colonizador quer de nós. Só pode ser que nos deixemos matar individualmente, ou coletivamente, ou que nos devemos matar coletivamente, ou que percamos nossa cultura e nos tornemos desfiguradas caricaturas dele. Não, dizemos nós. O que propomos é ainda uma outra possibilidade. Aparentemente faremos o jogo do colonizador, mostrando-nos encantados com ele, admiradores de sua superioridade, desejosos de ser como ele. Mas, enquanto isso, estaremos convivendo, aprendendo sua maneira de ser de proveito para nós. Quando estiver suficientemente convencido, em sua empáfia e presunção, de que o consideramos superior a nós, já nos teremos apossado de seus bens materiais e espirituais, e então comeremos sua pessoa, não mais como prato principal mas à guisa de sobremesa num toque de requinte.

Para tanto, algumas obras da ficção modernista promoveram uma ressignificação dos mitos de fundação do Brasil e buscaram na diversidade e na heterogeneidade cultural e geográfica os traços do caráter nacional. Um bem acabado exemplo é *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, que possibilitou, nesse sentido, interpretações inovadoras sobre a identidade nacional do Brasil. Como afirma Walnice Nogueira Galvão (1979, p. 386):

O Modernismo trouxe um novo alento às letras brasileiras, efetuou uma renovação da linguagem literária e deixou marcas duradouras. Dos mais importantes romances escritos pelos modernistas é *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, um dos mentores do movimento. A personagem central é um índio – e seu nome indígena dá título ao romance, como de hábito na tradição indianista – que nasce preto para depois se tornar branco. Como acentua o subtítulo, “o herói sem nenhum caráter” traduz a concepção de que, através de incessantes cruzamentos raciais e culturais, os brasileiros, e quem sabe os nascidos em todo o continente americano, não são mais nem índios, nem negros, nem brancos. Eles são alguma outra coisa e ninguém sabe ainda o quê. O velho problema da identidade nacional vem de novo à tona.

Esse interesse pelo índio, como objeto da criação literária, ressurgirá na segunda metade do século XX, quando “a destruição de civilizações efetuada pela mão de ferro da hegemonia européia e norte-americana [Segunda Guerra Mundial] passa a ser insistentemente trazida à atenção.” (GALVÃO, 1979, p. 387). Emblemático, nesse sentido, é o conto de Guimarães Rosa, *Meu tio o Iauaretê* (1961), em que, pela primeira vez na prosa literária brasileira, por meio de uma narração autodiegética, a voz e a focalização são cedidas ao índio.

Além desse conto rosiano, um conto de Bernardo Élis, *Ontem, como hoje, como amanhã, como depois* (1975) também coloca em pauta a questão do indígena. Nesse caso, expondo as mazelas e a situação de miséria às quais muitos índios na contemporaneidade se acham expostos. Agora, numa tentativa de compreender o que seja a representação do

indígena no romance brasileiro contemporâneo, vejamos, de modo sucinto, como acontece a abordagem do indígena em alguns romances produzidos a partir da segunda metade do século XX e início do XXI – a saber, *Maíra* (1976) de Darcy Ribeiro; *O feitiço da ilha do pavão* (1997) de João Ubaldo Ribeiro; *Meu querido canibal* (2000), de Antônio Torres; *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho, e *A majestade do Xingu* (2004), de Moacyr Scliar.

1.1 MAÍRA

Uma das obras contemporâneas que aborda em sua economia narrativa a questão do indígena é *Maíra*, de Darcy Ribeiro, publicada pela primeira vez em 1976. Como afirma Antonio Candido (1989) em seu ensaio intitulado “A nova narrativa”:

Darcy Ribeiro, que tem uma obra notável de antropólogo e educador, além de uma corajosa atividade de homem público progressista, nunca escrevera antes ficção. O seu romance [Maíra] é uma retomada do indianismo, operando em três planos: o dos deuses, o dos índios, o dos brancos. A correlação dos planos, a força germinal dos mitos, misturada à ordem social do primitivo e tudo questionado pela interferência do branco, são manipulados com uma maestria narrativa sem modismos nem preconceitos estilísticos, de maneira a atingir aquela modernidade que não é a das vanguardas, e sim a da expressão que encontra uma espécie de plenitude. Com patético, mas com ironia, ele recria a utilização ficcional do índio em chave transfiguradora, que lembra o que Guimarães Rosa fizera com o regionalismo: uma explosão nuclear. (CANDIDO, 1989, p. 214-215)

Maíra, segundo a apreciação da crítica, é dotado de grande valor literário. E isso se deve, sobretudo, ao modo como as contradições que marcaram e ainda marcam o confronto das civilizações indígena e europeia são representadas na tessitura narrativa. Estruturalmente organizado em quatro partes – “Antífona”, “Homília”, “Cânon” e “Corpus” – e estas, subdivididas em diversos capítulos, o enredo de *Maíra* apresenta várias possibilidades interpretativas sobre a temática referida, dada a multiplicidade de aspectos abordados. Desses aspectos, destacam-se uma série de mitos e ritos que são recriados e, ainda, a trajetória de vida de Isaías e Alma: ele, um índio que deixa sua tribo em busca da civilização e depois retorna às suas origens; ela, uma civilizada em crise que encontra refúgio no modo de vida indígena.

Assim, por meio de uma estrutura que faz jus ao modelo litúrgico de uma missa, o que, por sua vez, já insere a idéia de religiosidade que perpassará a narrativa, o que temos é tanto a exposição da necessidade de uma constante redefinição dos valores indígenas, para que haja continuidade dos mesmos quanto a denúncia das barbáries dos brancos “cristãos” contra os índios mairuns. Tudo isso, sintetizado, principalmente, na imagem do índio Isaías que, oposto a qualquer tipo de idealização, contraria as expectativas de um certo heroísmo

que, por exemplo, se poderia ter em relação a um índio “desterrado” que retorna ao seu lugar de origem.

O que ressurgiu já na primeira parte da narrativa é a idéia da opressão, do martírio e, sobretudo, da desintegração da identidade étnica mairum, que se configura por meio da exposição das personagens principais em seus conflitos e da (des)caracterização da aldeia mairum, propriamente dita, em seu rompimento com a tradição, culminado no afastamento de Isaías, cujo nome indígena era Avá. Assim, iniciado em *medias res*, o primeiro capítulo da narrativa reconstitui o momento em que é encontrado o corpo de Alma, uma moça branca que vivia entre os mairuns, possivelmente morta durante o parto de gêmeos que também são encontrados mortos. Em paralelo às investigações de tal caso, a voz narrativa reconstitui o retorno de Isaías à tribo Mairum na expectativa de ser um taxaua – chefe de guerra – e o entre-lugar com o qual ele se depara: a impossibilidade de sê-lo, pois já não é uma Avá, e a impossibilidade de ser um sacerdote Isaías (motivo pelo qual se afastou da tribo indígena), pois também não consegue viver na cultura branca e cristã. De maneira que, sem conseguir se reintegrar ao modo de vida indígena, numa tentativa de auto-compreensão, Isaías explicita:

Reconheço que estou com complexo, obsessivo: paranóico ou esquizofrênico? Sei lá. Na verdade ninguém me quer mal porque eu sou ou porque eu fui índio. Apenas constatam. Muitos até se comovem: “um índio convertido?” Quase sempre se espantam: “vai receber ordens?” E todos concluem: “para se dedicar às missões?” Nessa altura perguntam: “vai voltar ao seu povo?” Querem dizer: “à sua tribo”, “aos seus selvagens”. Eu vou? Não vou? Belga ou holandês pode catequizar índio. Espanhol e italiano e até norte-americano pode pregar na Itália, na França, no Brasil, onde quiser. Mas eu, índio mairum, posso ser sacerdote deles? Nunca. (RIBEIRO, 1989, p. 19)

Tais questionamentos e problematizações sobre o lugar social do indígena, transpassam a criação literária e pairam como um ponto de interrogação diante do leitor. E, além de o incomodar, o faz refletir sobre as lacunas, as contradições e os inúmeros traços ainda mal resolvidos da história do índio no Brasil. Longe de qualquer idealização, *Maíra* sintetiza a desintegração do indígena que se submete ao quadro das instituições sociais e religiosas dos homens brancos. Avá saiu da aldeia ainda menino para se tornar sacerdote cristão, Isaías. No entanto, depois de ir a Roma, extirpado de suas tradições, resta a Isaías retornar à aldeia mairum e tentar reconstituir a própria identidade perdida:

Quem sou? Volto em busca de mim. Não do que fui e se perdeu, mas do que eu teria sido se tivesse ficado por lá e que ainda serei, hei-de-ser, custe-o-que-custar. Ele, o outro, o futuro de mim, eu o farei, não seguindo no que sou. Ele só nascerá quando eu me desvestir de mim, do falso eu que encarno agora para deixar livre o espaço onde ele há de ser. Não sou inocente. Não sou culpado. Sou um

equivoco. Quem volta não é a forma adulta do menino ignorante que os mairuns, na sua inocência, mandaram, um dia, com os padres aprender a sabedoria dos caraíbas. Quem volta sou apenas eu. Fui ovelha do senhor. Volto tosquiado: sem glória sacerdotal, sem santidade, sem sabedoria, sem nada. Tudo o que eu tenho são duas mãos inábeis e uma cabeça cheia de ladainhas. E este coração aflito que me sai pela boca. (RIBEIRO, 1989, p. 49)

A partir da exposição dessas contradições que povoam o universo do indígena, a voz narrativa reconstitui uma temporalidade mítica que diz respeito à gênese do ponto de vista dos índios mairuns:

Ñanderuvuçu ou petei, pytu avytesy añou ojicuaã.

Antes, só os morcegos eternos voejavam na escuridão sem começo. Veio, então, Nosso Criador, o Sem-Nome, que descobriu, sozinho a si mesmo e esperou. Chegada a hora, Ele juntou as mãos em concha, soprou dentro o seu alento, abriu os olhos e lançou do olhar uma luzinha. Na penumbra daquele ventinho morno ele foi inventando suas criações. (RIBEIRO, 1989, p. 103)

Esse resgate de um modo muito específico de ver a realidade estabelece um contraponto entre dois tempos distintos: um, que alegoriza um passado harmônico entre os nativos, a natureza e o seu Criador; e outro, que leva às últimas consequências a desestabilização desse equilíbrio. Um momento peculiar do confronto entre essas duas temporalidades acontece, por exemplo, no terceiro capítulo, quando, em meio ao resgate da atualização de uma série de mitos – como a reconstrução de diversos ritos que vão desde a iniciação das crianças para a integração na tribo, aos ritos de iniciação dos rapazes e das moças até os ritos funerais – ocorre a chegada do descaracterizado protagonista acompanhado de uma mulher branca na tribo Mairum:

A chegada [de Isaías e Alma] é um rebuliço. É também uma surpresa muda, contida. Calada. Toda a aldeia desce à praia para esperar, desde que um pontinho negro se vê, movente, nas grandes águas azuis. Quando já estão perto, Jaguar e maxi, acompanhados logo por todos os jovens, saem nadando ao encontro da canoinha. Cada um chega, toca a canoa com a mão, como a uma coisa mágica, e vem nadando ao seu lado, de frente e de costas, para ver, olhar e ver outra vez. Tentam adivinhar o que significa, sob aquela forma, o taxauarã e sua Canindejub. (RIBEIRO, 1989, p. 206)

Isaías-Avá regressa ambíguo, dúbio, nem taxaua-jaguar para ser guerreiro na tribo Mairum, nem padre-profeta como pretendia ser. Ao buscar a reconstituição dos fragmentos de seu eu para tentar ser o Avá que poderia ter sido, caso tivesse permanecido na tribo Mairum, Isaías já não a reconhece tal como a deixou:

Esse meu povo mairum, esta aldeia, tudo está deteriorado. As casas não são como as de antes. Não que mudassem de estilo ou de dimensões; mas

antigamente, muito antes de uma casa se encher de picumã e de baratas, punham fogo e mudavam para uma aldeia nova que já estava pronta. O povo também era mais bonito, mais forte. Ninguém tinha dentes podres. Todos estão definhando. Eles não, nós, todos nós, eu também: reconheço. (RIBEIRO, 1989, p. 254)

Assim, além de reiterar uma denúncia à situação de descaso em que se acham os mairuns, o que emerge do final da narrativa são os impactos da civilização sobre os indígenas e a idéia de uma impossível conciliação entre o mundo branco cristão e o mairum. O regresso de Isaías representa para os mairuns a esperança frustrada de se ter um novo “taxaua”. Por outro lado, esse retorno promove a desmoralização da fonte de saber religioso de Isaías diante da própria autoridade e sapiência do “pajé-sacaca-oxim”. Além disso, essa mesma problemática do confronto entre as distintas identidades culturais também é reiterada pela morte de Alma, que busca integrar-se na cultura indígena, mas não consegue esquecer suas raízes culturais. Logo, a morte de seus filhos gêmeos, que por extensão, significariam o renascimento dos gêmeos míticos Maíra e Micura, enfatiza o próprio fracasso da tentativa de integração, sem prejuízos, entre o mundo branco e indígena.

Assim, como discute Alfredo Bosi, *Maíra*, tomado como um todo, torna-se também uma lição sobre o convívio dos índios, que vivem coletivamente e “fazem da vida um bem comum” (BOSI, 2007, p. 388), e que Darcy Ribeiro soube se apropriar desse universo por meio da beleza da arte na sua obra. A respeito disso, Bosi (2007, P. 389) afirma que:

Ninguém é, intrinsecamente, superior a ninguém; ninguém é, intrinsecamente, inferior a ninguém: toda pretensa superioridade é uma usurpação. Se certas extrinsecidades têm feito do homem o lobo do homem, esse caminho é o da morte de Maíra, da morte de Deus, da morte dos Mairuns, da morte da vida.

Semelhantes problematizações são trazidas à tona por outro romance brasileiro contemporâneo, *A majestade do Xingu* (1997), de Moacyr Scliar. Nesse caso, elas se colocam diante do leitor a partir da voz e do foco de um imigrante judeu que, em meio à tentativa de reconstituição de seu fio de vida, intercalada a do importante personagem histórico/ficcionalizado – Noel Nutels –, expõe a desarmonia na convivência das diversas etnias ao longo do processo histórico de formação da nação brasileira.

1.2 A MAJESTADE DO XINGU

Assim como *Maíra*, que dentre uma vasta possibilidade de leituras, propicia reflexões sobre os históricos confrontos entre brancos e índios, essa mesma problemática também se instaura em *A majestade do Xingu* (1997), de Moacyr Scliar. Enquanto em *Maíra*,

além do resgate da história, a voz narrativa reconstitui a genealogia de uma tribo indígena fictícia, a Mairum, desde a sua formação por um deus “Sem-nome” até o presente dos fatos narrados, e, intercaladamente a esse processo, recupera uma série de mitos, ritos e costumes que, aos poucos, pelos impactos da civilização, vai sendo, de certo modo, desintegrados, em *A majestade do Xingu* (1997), o que temos é a reconstituição do processo de imigração de dois personagens judeus asiáticos, cuja identidade étnica, também marginalizada e vítima de diversas formas de exploração/submissão, é posta em situação análoga aos índios.

A narrativa configura-se, assim, a partir do olhar de um desses personagens, não-nomeado, quando numa UTI, em estágio terminal, tendo por interlocutor e redator o seu médico, busca reconstituir, em meio à sua própria história, a história de Noel Nutels, um personagem histórico, com quem se encontrou apenas duas vezes: no navio *Madeira*, quando ambos, ainda crianças, emigravam da Rússia para o Brasil, e quando Nutel se encontrava terminalmente doente:

Essa noite, doutor, pensei muito no Noel Nutels. Aqui na UTI a gente dorme mal, e eu tenho sonhos estranhos, mas acordei lembrando, não sei por quê, uma história que me contaram, aquela história do Noel com os generais. O senhor tem jeito de quem gosta de ouvir histórias, e desta o senhor gostará. É triste, mas engraçada. Como tudo, não é, doutor? Como tudo. (SCLYAR, 19997, p. 7)

Embora os fatos narrados sejam estritamente manipulados pela subjetividade de um narrador em primeira pessoa (e quem sabe também do médico que toma nota da narração?), a coerência interna dos fatos narrados nos permite estabelecer um “pacto ficcional” e acreditar que os mesmos, num plano fictício, poderiam ter acontecido, tal como nos são apresentados e adentrarmos, assim, nos caminhos propiciados pela leitura.

Judeu russo, o narrador anônimo imigra para o Brasil em 1921, ainda criança, e encontra no navio que o transporta, o *Madeira*, aquele que virá a ser o outro protagonista da narrativa: Noel Nutels, conhecido posteriormente como “o médico dos índios” (SCLYAR, 1997, p. 9). Sem que jamais se encontrem, a não ser nos últimos instantes da vida de Nutels, a história deste será reconstituída pelo narrador, principalmente através de notícias e artigos, que discorrem sobre Nutels. Tudo isso, acrescido de uma boa dose de imaginação, o que não compromete a verossimilhança dos fatos narrados.

É nesse primeiro encontro, no *Madeira*, que ambos estabelecem um primeiro contato com os índios, através de uma ilustração:

Expansivo, Noel puxava conversa com quem estivesse por perto, passageiro ou tripulante. Assim fez amizade com um marinheiro russo, um homem

jovem, muito. Aventureiro, vivera no Brasil alguns anos, e a todo instante Noel pedia-lhe que falasse do país que era, afinal, o nosso destino. O marinheiro não se fazia de arrogado; com auxílio de um livro ilustrado, ia nos mostrando: isto aqui é a floresta, vocês não podem imaginar como é grande esta floresta, maior do que a França, maior do que a Inglaterra, e nesta floresta há árvores altíssimas e flores belíssimas e pássaros de todas as cores... Olhem as palmeiras... Isto aqui é um bicho que se chama tamanduá, eles têm lá os animais mais estranhos do mundo... aqui estão os índios... (SCLYAR, 1997, p. 36-37)

Essa imagem do Brasil como paraíso tropical e dos índios como meros seres exóticos, reafirmada pela tradição literária dos viajantes, com o decorrer dos fatos narrados, sobretudo, pela experiência do narrador *in loco*, vai sendo desconstruída. Isso, porque esse narrador, assim como Nutels, não é apenas um viajante, mas está fugindo da perseguição e da violência; está em busca de sobrevivência. Ora, “estar em outra terra pode significar apreender os mitos fundadores da nação de outra forma, de outro lugar.” (SANTOS, 2007, p. 120). Essa condição permite ao narrador apreender os confrontos entre as identidades étnicas, que, por sua vez, irão se opor à imagem de um “paraíso”. Além disso, estando no Brasil, o narrador sequer se depara com índios, como era por ele imaginado, a não ser Nutels que, quando adulto e formado em medicina, se desloca a trabalho para o Parque Nacional do Xingu.

Nesse sentido, as próprias histórias de índios e de judeus, ambas rasuradas pela segregação e violência, de certo modo, são aproximadas pelo narrador:

O senhor dirá que os índios estavam presentes nos pesadelos de muitos brasileiros. Pode ser. Mas ninguém fabricava tais pesadelos – não, pelo menos, com a facilidade com que eu fazia. Porque no fundo eu, judeuzinho russo, tinha afinidades com os índios antropófagos. Eu não tinha vindo, como eles, pelo estreito de Bering, tinha vindo com o Madeira, mas havia uma certa identificação, se não atávica, pelo menos psicológica. O que era, doutor, senão um canibal em potencial, capaz de devorar ainda que metaforicamente, as pessoas a meu redor? (SCLYAR, 1997, 69)

Esse “canibal em potencial”, que é o narrador, estabelece, no entanto, um contraponto com Nutels: Nutels estuda medicina e dedica, não se sabe na narrativa por quais motivos, efetivamente a sua vida a cuidar dos índios. Ao passo que o narrador fixa-se em São Paulo e tudo o que sabe sobre os indígenas advém de suas leituras constantes e de sua formação no Colégio José de Anchieta, que lhe propicia, no presente dos fatos narrados, devaneios e reflexões sobre o Brasil colonial:

Amava os índios o padre José de Anchieta. Amava muito os índios. Nisso se constituía em exceção, doutor. Os textos da época – e cheguei a conhecê-los a fundo, cheguei a conhecer muitas coisas a fundo – mostram: não poucos

colonizadores desprezavam os indígenas como seres inferiores, próximos aos animais. (SCLYAR, 1997, p. 65)

Essa mesma imagem de desprezo que caracteriza o olhar do colonizador para o indígena e culmina nas inúmeras atrocidades contra esses, reaparecerá em outro romance contemporâneo, *O feitiço da ilha do pavão*, publicado em 1997, de João Ubaldo Ribeiro. Nesse caso, por meio de recursos um tanto quanto cômicos e através da reavaliação da herança cultural e histórica dos povos indígenas, num processo em que as relações de poder, sobretudo entre dominados e dominadores, são postas em evidência.

1.3 O FEITIÇO DA ILHA DO PAVÃO

Em *A majestade do Xingu*, a exposição crítica de algumas contradições que marcaram a história do índio no Brasil, desde o processo de colonização, se constrói a partir do olhar de um imigrante judeu, que na tentativa de compreender a própria vida e a vida do outro, Nutels, reflete sobre a violência e a marginalização a que ele, que sequer possui um nome próprio, assim como o índio, de certo modo, historicamente foi submetido. Em *O feitiço da ilha do pavão*, de João Ubaldo Ribeiro, essas contradições assumem uma dimensão mais ampla. Nele, o que temos é a reconstituição, por meio de uma ilha alegórica, da própria formação da nação brasileira. Como se lê na orelha do romance, numa nota dos editores:

O feitiço da ilha do pavão não é, nem pretende ser um romance histórico. É uma fantasia de nós mesmos, até hoje intrigados com o famigerado enigma brasileiro, que nos leva a indagar sobre as nossas origens, o nosso caráter, a nossa formação.

Estruturalmente organizado em quarenta capítulos, o enredo da narrativa desenrola-se numa ilha isolada, a Ilha do Pavão, que pode ser tomada como um microcosmo da nação brasileira no período colonial. Situada num espaço mágico, no Recôncavo Baiano, a população da ilha se constitui de índios, negros escravos e alforriados e brancos que se enriquecem com o tráfico negreiro.

Como explicita Zilá Bernd (2001, p. 90):

O estatuto de negros e índios sempre foi inferior ao do colonizador branco. Sua cultura foi desconsiderada pelas elites entre as quais estavam os jesuítas, cuja visão predominantemente etnocêntrica determinou, desde logo, uma postura fóbica em relação aos autóctones.

Nesse sentido, *O feitiço da ilha do pavão* desestabiliza tal paradigma por meio da exposição de diversas incongruências que marcaram a sociedade no período colonial, dentre as quais, a instituição de uma Igreja envolvida com graves questões políticas e a corrupção de políticos que exerciam um abusivo domínio sobre os negros e os índios. Para tal exposição, a voz narrativa organiza os personagens pertencentes a etnias diferentes sem que haja uma personagem protagonista única, mas várias. Dentre as quais, Balduíno Galo Mau, cujo traço principal é a pluralidade que lhe permite apreender os bons e maus costumes da sociedade:

Índio tupinambá muito de péssimo no ver da maioria, homem de alto valor no ver de Iô Pepeu, rastejador mestre, doutor dos matos, amigo de todas as ervas, conhecedor de todos os bichos, íntimo de todas as árvores, velhaco como toda a mascataria levantina, matreiro como oitocentos curupiras, mentiroso como um frade viajante, o maior entido em aguardente de cana de que se tem notícia, do fabrico ao desfrute – e a única coisa que falta é saber falar direito língua batizada, mas há quem afirme que é fingimento. (RIBEIRO, 1997, p. 31)

Além de Balduíno, eis as principais personagens do romance: Iô Pepeu, amigo de Balduíno e filho de Capitão Cavallo, o homem mais poderoso da ilha e defensor dos negros e índios; a Degredada (Ana Carocha), conhecida como a feiticeira da ilha; Hans, fugitivo da inquisição européia, e Crescência, negra congoleza pela qual Iô Pepeu é apaixonado. Além de figuras eminentes, como é o caso dos representantes da elite e do poder da Coroa, ironicamente apresentados por nomes e sobrenomes: o mestre-escola e farmacêutico Joaquim Moniz Andrade; o mestre-de-campo José Estêvão Borges Lustosa; o intendente Felipe Mendes de Melo Furtado, casado com Dona Felicidade Divina Salustiano Couto de Melo Furtado. Os representantes da Igreja alinham-se a este núcleo nas figuras de monsenhor Gabriel Lustosa, irmão do mestre-de-campo, padre Tertuliano Jesus da Mota, Padre Pascoal Amora, secretário do monsenhor Gabriel, o seminarista João Manuel Taborda e o escrivão Terêncio Góes, assessor das autoridades eclesiais.

A narrativa inicia-se, assim, com uma caracterização do espaço fictício em que o enredo se desenvolve: “Jamais se escutou alguém dizer ter ouvido falar na ilha do Pavão, muito menos dizer que a viu, pois quem a viu não fala nela e quem ouve falar nela não a menciona a ninguém.” (RIBEIRO, 1997, p. 9). A partir daí, em meio à caracterização das personagens pela voz narrativa ocorre a instauração de um conflito inicial em torno do qual giram os demais acontecimentos: por um lado, a tentativa de expulsão dos índios da cidade por parte das autoridades, como relata Balduíno a Iô Pepeu:

Pois me compreenda uma coisa, o desgraçado do Dão Filipe, que nunca gostou de índio, mandou sargento Polônio procurar Dominginho, índio mais velho

de todos, que nem sicutar direito sicuta mais e se esquece de tudo, chegou e disse que Dão tendente fez orde nova, orde essa que diz que índio não pode mais ficar na vila, lugar de índio é no mato. Que as damas queixa de ver índio nu e a filha de família também, que índio bebe cachaça, faz perturbação, não quer trabalhar e, por isso e muito mais, vai ter que voltar pro mato. E que índio tem três dia pra voltar pro mato, nem mais um tico nem mais um tiquito. (RIBEIRO, 1997, p.37)

Por outro lado, a resistência dos indígenas a essa ordem:

Índio não volta pro mato! – gritou Balduíno, com as veias do pescoço mais uma vez parecendo prestes a estourar. – Se mato é coisa boa, branco ia pro mato! Branco só quer coisa boa! Por que branco não vai pro mato?

- Mas por que tu não queres ir para o mato? Tu sempre disseste que o mato tinha tudo, a vida era melhor...

- Era! Isso quando índio era besta e descomprendido, não tinha aprendido nada, índio era besta. Era! Agora não é mais! Tem açúcar no mato? Tem sal no mato? Tem fiambre no mato? Tem galinha gorda e dinheiro no mato? Tem jogo de carta no mato? Tem sabão no mato? Tem carne de vaca no mato? Tem vrido, panela de ferro e faca molada no mato? Tem aramofada no mato? Tem tenda de novidade e armazém no mato? No mato tem é bicho, tem mutuca, tem mosquito, tem potó, tem cobra jararaca, tem coceira, tem perreação, no mato tem é isso! Índio volta pro mato? Não, não, não, não! Índio não volta pro mato, já falou. (RIBEIRO, 1997, p. 38)

Por meio do olhar de Balduíno, que ao desfrutar de algumas comodidades da vida na cidade contrasta-a com as dificuldades da vida no mato, motivo que o leva a conscientizar os demais índios e a recusar veementemente tal exílio, o que se nota é uma comicidade quase dolorosa. Dolorosa porque contrapõe duas temporalidades distintas: uma, de forma latente, “quando índio era besta e descomprendido” e levava uma vida dura no mato; outra, de forma explícita, quando o índio aprende a gozar de algumas comodidades da vida na cidade. De modo que, a imagem do índio que sobressai no presente dos fatos narrados ainda não é a de um índio totalmente cômico, mas o próprio discurso irônico configura essa consciência crítica.

Por meio de uma resistência coletiva que conta com o comando e a iniciativa um tanto quanto cômica de Balduíno de contaminar a água da vila, a fim de provocar uma grande “crise excretória” (RIBEIRO, 1997, p. 81), a tentativa de expulsão dos índios é totalmente fracassada:

Manifesta a retumbante vitória, os índios dedicaram o resto da manhã a beber, dançar e rir no largo, sem que ninguém os incomodasse, depois de um discurso de boa veia, feito por Balduíno Galo Mau em direção à Intendência:

- Viu mecês? Nós peguemos mecês! Cês bota índio pra fora se índio querer! Índio também tem querer! Sabe o que Dona Felicidade tá fazendo? Tá cagando no piniqum! (RIBEIRO, 1997, p. 81)

A acentuação dos traços comportamentais cômicos com que são configuradas as personagens torna-as, de certo modo, caricatas. Balduino, por exemplo, recupera a malandragem que caracteriza um dos traços do não-caráter de Macunaíma. No entanto, sem que os resistentes tenham conseguido exterminar a corrupção crônica das autoridades da ilha ao final da narrativa, inclusive ao recorrerem aos feitiços da Degradada que detêm o tempo e permitem a interferência no futuro, as atitudes de Balduino Galo Mau juntamente com seus demais aliados, bem como o comportamento reprovável dos brancos que a eles se contrapõem, configuram uma ácida crítica às contradições que marcaram, sobretudo, a organização social brasileira nos primórdios do período colonial.

Vejamos agora, como os romances da primeira década do século XXI também abordam essa temática, a saber, *Meu querido canibal* (2000), de Antonio Torres e *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho.

1.4 MEU QUERIDO CANIBAL

Assim como *O feitiço da ilha do pavão* promove uma reavaliação do processo de formação da nação brasileira, *Meu querido canibal* (2000), de Antônio Torres, também promove uma releitura do discurso de formação sociocultural e político da nação. O processo de “desoficialização” do discurso histórico sobre a constituição da nação em *O feitiço da ilha do pavão* se dá, sobretudo, pela construção de uma ilha alegórica e imaginária que, situada no período colonial, convive com a interação de três distintas etnias – branca, negra e indígena – sem que haja o apagamento de nenhuma. Em *Meu querido canibal*, a vez e a voz são de Cunhambebe, uma personagem histórica marginalizada, mais conhecido “oficialmente” como “a expressão mais repelente do selvagem”, (TORRES, 2000, p. 38) ou como “o canibal que se orgulhava de ter nas veias o sangue de mais de cinco mil inimigos, a maioria portugueses.” (TORRES, 2000, p. 40).

Como afirma Olivieri-Godet (2007, p. 1),

Em *Meu querido canibal*, narrativa que recorre largamente à intertextualidade para reconstruir, num estilo ao mesmo tempo dramático e paródico, a história do Rio de Janeiro no século XVI, centrada no episódio da conquista da cidade pelos franceses (1555- 1560), trata-se claramente de produzir um texto visando “corrigir” uma imagem do índio Cunhambebe, marginal e marginalizada, omitida ou deformada pela versão oficial da história, transformando Cunhambebe em herói nacional. É um narrador apaixonado e indignado que denuncia o apagamento do lugar do índio na história e na sociedade brasileiras e que empreende a construção desse herói marginal num tom polêmico e provocador que rasura as páginas da história. O romance trilha um caminho percorrido por inúmeras narrativas latino-americanas, o da resistência às representações oficiais e

muitas vezes eurocêntricas da história, uma espécie de anti-história construída a partir do ponto de vista dos vencidos.

Estruturalmente organizada em três partes: “O canibal e os cristãos”, “No princípio Deus se chamava Monan” e “Viagem a Angra dos Reis”, a narrativa se inicia com um termo usual nos começos de contos de fada, “era uma vez”. Todavia, ao situar essa temporalidade nos anos de 1500, em um dado espaço paradisíaco, e ser chamada à atenção para a grandiosidade dos índios, o que se nota é a instauração de uma ácida crítica à incompreensão, ao desconhecimento e às lacunas deixadas no discurso do colonizador em relação à história indígena:

Era uma vez um índio. E era nos anos 500, no século das grandes navegações – e dos grandes índios.

Quando os brancos, os intrusos no paraíso, deram com os seus costados nestas paragens ignotas, não sabiam que eles existiam há 15 ou 20 mil anos e que eram mais de 5 milhões, dos quais pouco nada iria restar para contar a história.

Como os índios não dominavam a escrita, seu destino sobre a terra esfumou-se em lendas. Se sabemos alguma coisa a respeito deles, é graças aos relatos daqueles mesmos brancos, quase sempre delirantes, pautados pelo exagero e eivados de suspeição, num desvario tresloucado de que não está imune o narrador que vos fala (herdeiro do sangue e fábulas de uns e outros), ao recorrer às fontes d’antanho, os alfarrábios de um romantismo tardio, para postar-se, de peito aberto, como um extemporâneo neo-romântico exposto às flechadas da história oficial, essa velha dama mui digna, aqui sujeita aos retoques da nossa indignação. (TORRES, 2000, p. 9)

Em paralelo à contestação e subversão dos discursos fantasiosos e distorcidos sobre os indígenas, *Meu querido Canibal* apresenta o outro lado de uma história pouco interessada na história dos indígenas. E assim, reconstitui o trajeto de vida do protagonista – o índio Cunhambebe – e todo o seu heroísmo na resistência às atrocidades do colonizador:

O índio se chamava Cunhambebe. Não o imagine apenas um edênico bom selvagem – e nu, ainda por cima, sem nada a lhe cobrir as vergonhas etc. -, senhor das selvas e das águas, da caça e da pesca, a viver na era da pedra lascada, em paz com os homens e a natureza, um ser contemplativo debaixo de milhões de estrelas, e a mirar o céu para adivinhar sinais de tempestade.

Era um guerreiro.

Vamos situá-lo no tempo: a era da pedra polida. E no espaço – uma região paradisíaca que os brancos batizaram de Rio de Janeiro, ignorando os seus antigos nomes: Rio de Arrefens, Rio de Oriferis, Rio de Rama, Rio de Iaceo. Cunhambebe foi o senhor destas águas de sonho e fúria. (TORRES, 2000, p. 11)

A partir dessa caracterização inicial, a voz narrativa reconstitui ao longo das duas primeiras partes do romance as contradições que desencadearam na revolta dos indígenas da região do litoral norte paulista e sul fluminense contra a ação violenta dos portugueses no processo de colonização, principalmente, o genocídio e a escravização. A essa organização de

resistência que aconteceu entre 1554 e 1567 denominou-se Confederação dos Tamoios, cujo chefe era o protagonista Cunhambebe:

O índio chamado Cunhambebe era o mais valente do lugar. Vivia em guerra permanente contra os seus vizinhos, como os tupiniquins, pela defesa do seu espaço ou de vingança familiar. Não levava desaforo para casa nem engolia uma desfeita. Crime algum contra os seus ficava impune. Justificava o inimigo com impressionante crueldade. E os devorava. (TORRES, 2000, p. 12)

Valente e destemido, os traços principais que compõem a imagem de Cunhambebe, assim como a construção dos demais indígenas nessa obra literária, promovem uma inversão do olhar europeu para a cultura indígena, cristalizado nos registros historiográficos e até mesmo nos textos literários do Brasil Colonial. A selvageria e a barbárie, termos usual e historicamente empregados para caracterizar os canibais, são invertidos na narrativa literária, e contraditoriamente aplicados à violência da ação colonizadora e, por extensão, à selvageria do civilizado:

Morreram todos.
 Todos os que já sabiam que iam morrer.
 Foi uma carnificina.
 Aimberê morreu de pé, como Cunhambebe, o terror dos perós, achava honrado morrer.
 E era uma vez os grandes índios.
 Não tiveram escolha: escravidão ou morte.

Mortos, escravizados ou aculturados, e ainda, marginalizados ou silenciados pela voz dos ditos vencedores, os indígenas resistentes caíram no esquecimento da coletividade. No entanto, o narrador, assim como o canibal Cunhambebe devorava audazmente o inimigo, também “canibaliza” os diversos discursos sobre a história dos índios no Brasil e confere a eles o lugar de prestígio que lhes fora despojado. A terceira e última parte da narrativa, por exemplo, é separada por um distanciamento temporal de quase quinhentos anos, e contrapõe as formas de violência ao indígena na contemporaneidade com aquelas que desencadearam as mais cruas formas de aniquilação no passado, sendo que, uma delas, é a segregação social.

O narrador reconstrói o percurso de uma personagem, não nomeada, que deseja seguir as trilhas por onde Cunhambebe passou. No entanto, a realidade com a qual esse personagem se depara é, no mínimo, degradante: não há marcas, sequer se lembram de Cunhambebe em Angra dos Reis, o que mais uma vez reafirma o apagamento da história dos indígenas, e mais ainda, de um símbolo da resistência à colonização, pela versão historiográfica tida como oficial.

Esse mesmo olhar reavaliativo de um processo histórico rasurado por erros, interrogações e omissões, também é reiterado em outro romance contemporâneo, *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho. Nesse caso, não mais voltado para o processo de colonização do país, mas na tentativa que desvendar os motivos que levaram à morte de Buell Quain, antropólogo norte-americano, quando de seu contato com os índios Krahô.

1.5 NOVE NOITES

Em *Meu querido canibal* (2000), como notamos, há um olhar avaliativo para alguns aspectos do processo histórico da colonização. Já em *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho, instaura-se uma busca contínua de investigação dos pontos obscuros de um fato histórico/ficcionalizado que novamente nos permite uma reflexão sobre os confrontos entre brancos e índios: o misterioso suicídio do antropólogo norte-americano Buell Quain, quando, aos 27 anos, retornava de sua estada no Xingu, onde realizava pesquisas entre os índios Krahô.

A complexa estrutura narrativa de *Nove noites* organiza-se, assim, numa constante tentativa de investigação da morte do pesquisador, da seguinte forma: duas narrativas, graficamente distintas e temporalmente distanciadas se intercalam. Uma delas, sob a forma de um testamento deixado pelo narrador a um destinatário “você”, que, por extensão, é o próprio leitor. O tempo dessa narração é contemporâneo ao suicídio de Quain e os fatos narrados se organizam a partir do conhecimento acrescido da imaginação do narrador – um engenheiro-sertanejo, Manoel Perna – que, num espaço de cinco meses, esteve com Buell Quain “nove noites”. A outra narrativa se organiza a partir da voz e do olhar de um narrador-repórter que, sessenta e dois anos após a morte de Quain, investiga as causas de seu suicídio, já quase esquecido pela memória e pela história.

Assim como a narrativa-testamento de Manoel Perna não esclarece o que realmente tenha levado o antropólogo norte-americano ao suicídio, as investigações do narrador-repórter, que inclusive viajou para os Estados Unidos, bem como para o Xingu em busca de informações, não são elucidativas. O que na verdade se sobressaem são questionamentos. E um deles, talvez o principal, já que Buell Quain se matou quando do contato com os Krahô, nos leva a refletir sobre os conflitos provocados no antropólogo pela convivência com os indígenas e não no inverso, sendo o principal deles a não adaptabilidade ao modo de vida nas

aldeias. Em outras palavras, o próprio choque cultural vivenciado por Quain, como observa Micali (2006, p. 17):

Ao se envolver naquela cultura, convivendo com hábitos e costumes de um grupo social diferenciado do seu, o pesquisador pode representar como um ator de teatro, pois, por mais que aparente estar inserido no grupo, na verdade, ele representa um papel num tempo e espaço preestabelecidos. Ora, não sendo um legítimo integrante do grupo com o qual vivencia experiências cotidianas de vida, o antropólogo, apesar de bem-acolhido, será sempre alguém vindo de fora, de um mundo à parte daquele que quer conhecer e fazer conhecido, razão pela qual não será reconhecido pelo grupo como um dos seus. Sendo necessário estabelecer, no convívio diário, uma certa intimidade com seus interlocutores que lhe permitam a obtenção de dados preciosos, convém a ele, nessa relação de alteridade total, revelar-se ao outro tal como é, ou seja, sem qualquer subterfúgio ou “máscara”, tanto no que se refere a sua identidade como pesquisador no exercício de sua profissão, quanto à sua ideologia política, étnica e sexual, ainda que por vezes se sinta como um ator num palco.

Por outro lado, o impacto da civilização sobre os índios, já são visivelmente sensíveis: “Afonso Cupõ, um sujeito enorme, sempre sorrindo, com cara de bonachão, e que em geral não dizia nada mas que, no dia seguinte, bêbado, acabou me encurralando num canto e me fez prometer que lhe daria cinqüenta reais antes de ir embora.” (CARVALHO, 2002, p.91).

Além dessa situação, o estado de pobreza das populações indígenas também é posto em evidência:

Numa das cartas que nunca mandou a Margaret Mead, escrita em 4 de julho de 1939, Quain dizia o seguinte: “O tratamento oficial reduziu os índios à pauperização. Há uma crença muito difundida (entre os poucos que se interessam pelos índios) de que a maneira de ajudá-los é cobri-los de presentes e ‘elevá-los à nossa civilização’.” (CARVALHO, 2002, p.66-67).

Essa é uma lamentável constatação de Quain. No entanto, é o pensamento que, ao longo da história, norteou os confrontos entre brancos e índios. Os inúmeros problemas que desses confrontos decorrem nos levam, numa perspectiva mais ampla, a atar os fios da meada desenrolada ao longo das discussões desses cinco romances, e buscar uma síntese do que seja a configuração do índio no romance brasileiro contemporâneo.

1.6 O ÍNDIO NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

A tentativa de apreender o(s) modo(s) como o indígena é abordado no romance brasileiro contemporâneo instigou-nos a estabelecer um breve olhar retrospectivo para as múltiplas formas de abordagens do índio nas construções literárias brasileira, desde a

Literatura de Formação e Informação. Observamos, assim, que há um sensível distanciamento entre a imagem do índio construída a partir do movimento modernista, com as diversas representações antecedentes, inseridas no período colonial e mesmo posteriormente. Na Literatura de Formação e Informação, pelo menos duas imagens distintas do indígena são notáveis: uma delas é a do índio “ingênuo”, passível de receber a “formação” do colonizador, fundada na *Carta* de Pero Vaz de Caminha e desdobrada na literatura jesuítica; outra, é a do indígena “bárbaro”, oposto ao branco “civilizado”, instaurada, por exemplo, nos registros historiográficos de Pero Magalhães de Gândavo e problematizada já em alguns poemas épicos do Arcadismo, como *O Uruguai*, de Basílio da Gama e *O Caramuru*, de Santa Rita Durão.

No movimento literário subsequente, o Romantismo, o índio é representado com grande expressividade. Dotado de traços medievalescos, ele não apresenta uma visão crítica sobre sua condição, não questiona, nem problematiza as contradições profundas que marcaram a sua história. Mesmo porque, uma das principais preocupações nesse contexto sócio-histórico e literário, fortemente marcado pelo sentimento nacionalista advindo da Independência do país, são o enaltecimento das virtudes do “bom selvagem”, que tanto particularizava a nossa Natureza, quanto reiterava a individuação do Brasil em relação a Portugal. Daí o indígena ser adotado, nesse momento, como o grande herói nacional.

No entanto, depois do Romantismo, essa grande personagem caiu, por algum tempo, no esquecimento, ressurgindo de modo bastante espetacular no Modernismo. Como afirma Santos (2007, p. 26):

Durante os séculos de colonização uma parte significativa da literatura brasileira permaneceu ligada aos paradigmas de representação, que se basearam na imagem do índio como primeiro habitante da terra e enalteciram a mestiçagem dos autóctones com o branco na “formação do povo brasileiro”. A partir do final do século XIX, com o Realismo, e no século XX, durante o movimento literário modernista, essa apreensão estanque dos grupos étnicos envolvidos na “geléia geral” começou a ser relativizada. A produção artística do modernismo assumiu o projeto de rever as identidades étnicas a partir da re-significação da participação das culturas indígena e negra na identidade nacional brasileira ou da re-significação da ocultação dessa participação. Obras literárias como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte-Grande*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, significaram interpretações inovadoras para as relações entre os ingredientes culturais diversos da sociedade brasileira.

A construção de um “herói sem nenhum caráter” no Modernismo – *Macunaíma* – distorce a idéia de herói romântico e promove uma reavaliação das próprias formas de representação das diversas identidades étnicas na literatura brasileira. Isso porque a literatura modernista desestabiliza os conceitos e as imagens já cristalizadas sobre a identidade nacional

brasileira, forjadas pelo imaginário cultural até o século XIX. Como discorre Bernd (2003, p. 63-64) a respeito das produções literárias desse movimento estético:

Vemos aí as marcas da função dessacralizante da literatura, ou seja, aquela que corresponde à desmontagem do sistema que vinha se construindo. A emergência de uma consciência crítica e a inclusão sistemática de temas e processos retirados da cultura popular oral – cultura considerada espúria e até então excluída do “campo da transcendência” –, fazem circular o diverso que porá em xeque as formas literárias sacralizantes ainda vigentes, nos anos 30 na literatura brasileira, apesar de autores como Machado de Assis e Lima Barreto já haverem subvertido profundamente os rituais discursivos alicerçados na exaltação e no ufanismo.

Os romances brasileiros produzidos a partir da segunda metade do século XX que trazem em suas economias narrativas a questão do índio também distam do modo como este é abordado no Modernismo. Não há mais, por exemplo, o impulso de ruptura com uma tradição histórico-literária, mas ganha relevo a forma crítica, despida de qualquer idealismo, com que o indígena é abordado. A literatura contemporânea, desse modo:

Continua sendo um campo privilegiado de debate sobre identidade cultural, etnia, aculturação, assimilação. Mas houve uma mudança de perspectiva no acréscimo da temática diferente: se os modernistas subverteram as imagens cristalizadas do branco, do índio e do negro, rompendo com os clichês dos heróis da formação da identidade nacional presentes na literatura romântica do século XIX e preparando o terreno para que mais tarde se pensasse em dar vozes aos grupos silenciados na representação “hegemônica” e homogênea da cultura brasileira. (SANTOS, 2007, p. 30)

Dito de outro modo, o que essa visão panorâmica sobre as diversas formas de abordagens do índio na literatura brasileira nos permite apreender é a imagem multifacetada de um índio que, ora vai se despindo do exotismo e do heroísmo com que foi moldado para assumir uma consciência política sobre si e sobre os acontecimentos que lhe dizem respeito, ora essa criticidade, embora não seja notada em seus atos ou suas palavras, fica evidente na voz narrativa que a configura. Seja a partir da construção de personagens indígenas protagonistas, secundárias, seja ainda pela conscienciosidade da voz narrativa, alguns romances produzidos a partir da segunda metade do século XX “revelam uma preocupação em revisar o discurso colonial e nacionalista, que se pretende homogêneo e aniquilador da diferença.” (CUNHA, 2007, p. 29).

Nesse sentido, a imagem da criticidade assumida pela personagem indígena e pelo narrador sobre o índio se reveste dos mais significativos aspectos nos romances contemporâneos discutidos. Da diversidade de formas de abordagens do indígena nessas narrativas é possível estabelecer um traço em comum entre elas: todas, de algum modo,

expõem, questionam e problematizam uma faceta dos encontros, quase nunca pacíficos, entre brancos e índios, bem como as incontáveis consequências advindas desses conflitos.

Maíra (1976), como afirma Silverman (1995, p. 156):

Com quatrocentas páginas intercaladas de esboços pictográficos em preto e branco de Poty, alegoriza tanto quanto sintetiza a dicotomia constante entre a população europeia e indígena – mas do ponto de vista da nação tribal. Enquanto os resultados deprimentes não são surpreendentes, nem novas as razões, a empatia de Darcy Ribeiro produz uma acusação explosiva dos maus-tratos perpetrados contra os aborígenes. O novo indianismo atual, factual e mesmo científico do autor desencadeia uma corrente de males colaterais, desde o abuso ecológico contínuo à ação deletéria do governo e ao trabalho missionário destruidor. Este enfoque, às vezes pesado, é temperado e embelezado como tom gozador-heróico das divindades narrativas onipresentes.

Nesse romance, por meio da reconstituição da genealogia de uma tribo indígena fictícia, a Mairum, desde a sua formação até o presente dos fatos narrados, a voz narrativa recupera uma série de mitos, ritos e costumes que, aos poucos, pelos impactos da civilização, vai se degradando. A narrativa se inicia e se encerra com a tentativa de desvendamento das causas que levaram à morte Alma, a moça loura que vivia na aldeia com os mairuns, e seus filhos gêmeos recém-nascidos. A morte desses gêmeos, como explicita Malcolm Silverman (1995, p. 159):

Representa uma alegoria sombria, tanto para a dicotomia branco-índio, como para o destino de toda a humanidade, personificada mais ainda no nome apropriado de Alma. Apesar de tudo, os gêmeos são o fruto da miscigenação, um dos pilares da etnia do país; e sua morte serve de aviso para o genocídio dos índios e para o contínuo conflito racial. Além disso, a morte dos gêmeos pode ser vista como uma duplicação macabra e invertida do nascimento de Maíra e Micura, os deuses gêmeos e personificações místicas do povo mairum; constituindo mais um presságio da tragédia iminente.

Assim, enquanto nesse romance uma das consequências dos maus tratos aos índios é a degeneração de seus costumes e de suas tradições, em *A majestade do Xingu* (1997), bem como em *O feitiço da ilha do pavão* (1997), o que fica evidente são formas de aniquilamento da etnia indígena que marcaram a sua história desde o processo de colonização.

Em *A majestade do Xingu*, ao serem reconstituídos os fios da vida do narrador anônimo que é um imigrante judeu, paralelamente são postos em evidência a situação degradante em que se encontram os indígenas após séculos de maus tratos. Assim, as identidades étnicas judaica e indígena, a partir do olhar de um estrangeiro, são equiparadas pelas formas de marginalização e violência a que foram submetidas, de modo que, como discute Santos (2007, p. 49)

O texto literário transforma-se em possibilidade de solidariedade entre duas desgraças étnicas, retira da escrita a responsabilidade única da imposição da cultura letrada ocidental e abre a perspectiva do encontro de similitudes culturais entre as tragédias de dois grupos aparentemente tão distantes. Permite que lancemos um olhar diferente para o índio remanescente, tão distante de se tornar brasileiro quanto um lutador norte-americano mundialmente conhecido como campeão dos pesos pesados, ou quanto um lutador chinês que se transformou num *pop star* hollywoodiano, ou quanto o próprio Peri, personagem do indianismo alencariano. Um índio tão estranho que virá de outro planeta, de outra galáxia, num objeto voador não identificado.

Já em *O feitiço da ilha do pavão*, temos a construção de um microcosmo, uma ilha situada no Recôncavo Baiano, que pela construção simbólica da interação de pelo menos três etnias distintas – branca, negra e índia – alegoriza um macrocosmo, a nação brasileira. Esse romance, assim como *Maíra*:

Traz um olhar sobre a constituição da nação brasileira e as mazelas impostas pelo discurso colonial, o qual oficialmente condena toda a corrupção que acaba reafirmando, sendo o indígena, e nesse caso também o negro, o depositário de todas as características negativas que precisam ser aniquiladas. Tanto o romance de Darcy Ribeiro quanto o de João Ubaldo Ribeiro apresentam utopias relacionadas à ilha, seja na tentativa de uma comunhão entre raças e numa transformação que englobe a natureza como um todo – mata, animais, seja na ilusão do controle do tempo, em *O feitiço da ilha do Pavão*. (CUNHA, 2007, p. 17)

Esse romance de João Ubaldo Ribeiro, tomado como um todo, pode ser considerado “um trabalho de reavaliação da herança cultural e histórica da formação do povo sob um olhar diferenciado captador da mobilidade dos grupos sociais sob a influência de um poder que troca de mãos ao sabor da engenhosidade do escritor.” (SANTOS, 2007, p. 1). Todos esses romances da segunda metade do século XX, ao abordarem a questão do indígena, expõem de forma explícita ou latente, os conflitos seculares entre brancos e índios e, além disso, a consciência crítica destes sobre os maus tratos e violências sofridas. Os romances deste início do século XXI que também trazem em suas tessituras uma preocupação com a questão do índio, dão continuidade a essa exposição crítica que os antecedem. Como afirma Cunha (2007, p. 28):

Conforme vamos entrando no século XXI, com as obras de Antônio Torres e Bernardo Carvalho, assistimos ao deslocamento do narrador branco, o qual se orienta para o resgate da história indígena. Outro aspecto importante nas obras desses dois autores é o fato de as mesmas trabalharem com o processo de construção do texto literário, o qual parte de uma pesquisa histórica. Assim, historiografia e escrita literária se aproximam, e a procura por pistas e rastros mostra cada vez mais uma identificação entre o Eu e o Outro, sinalizando uma trilha que leva ao próprio sujeito que escreve. Em *Meu querido canibal*, o narrador investiga quem foi Cunhambebe, mas se apresenta como um “canibalizador de

textos”. Da mesma forma, o narrador de *Nove noites* tentar montar o quebra-cabeça sobre o suicídio do antropólogo Buell Quain, mas acaba revivendo sua própria experiência no Xingu.

É por meio de uma reavaliação do processo histórico de formação da nação brasileira, que *Meu querido canibal* (2000), de Antônio Torres, também promove uma releitura do genocídio e das mais cruas formas de aniquilação e marginalização que marcam a dolorosa história dos indígenas no Brasil. Nessa obra, um olhar avaliativo instaura-se, sobretudo, na dizimação dos índios que se deu com a Confederação de Tamoios e na marginalização de um dos heróis da resistência à colonização: Cunhambebe. Assim, essa narrativa, como explicita Nogueira (2005, p. 13-14):

Faz aflorar, das teias do discurso da unidade nacional, as diferenças que este discurso busca costurar numa única identidade, sobretudo porque o seu narrador, em vista do apagamento que se operou em torno da identidade indígena, canibaliza antigos relatos históricos e narrativas de viagens, ou busca, pelo Rio de Janeiro atual, a memória coletiva de um povo que integra a problemática da identidade brasileira.

A revisão da história do indígena pela ficção produzida na contemporaneidade revela “o esforço do sujeito contemporâneo em reconhecer o outro, reconhecer a alteridade exterior, ao mesmo tempo em que expõe os paradoxos da sociedade ocidental.” (NOGUEIRA, 2005, p. 7). O desvelamento dessas contradições, como vimos, assume as formas mais diversificadas nos romances discutidos. Neles, observamos, de forma explícita ou velada, inúmeras consequências dos confrontos e conflitos entre brancos e índios. Em *Nove noites* (2002), de Bernardo de Carvalho, “uma das questões levantadas é a consequência, nem sempre salutar, do choque entre diferentes culturas.” (MICALI, 2006, p. 17). Nele, o suicídio do antropólogo norte-americano Buell Quain, sem causas esclarecidas, quando de sua estada com os índios Krahô, nos leva a refletir também sobre os impactos provocados no “branco civilizado” pelo contato com os indígenas. E assim, o que de fato nos sobressai são interrogações: “Ele estava cansado de observar, mas nada podia lhe causar maior repulsa do que ter que viver como os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles.” (CARVALHO, 2002, p.55). No que diz respeito ao modo como o indígena é abordado nesse romance, Micali (2006, p. 12) afirma:

O que contribui para o realismo do romance é justamente o fato de representar esse índio de uma forma natural, não idealizada e nem distorcida por alguma preocupação paternalista do tipo “politicamente correto”. Portanto, o índio é

apresentado na sua complexidade, tal como se mostra na realidade atual, mas segundo a ótica desse narrador-autor, na qual o índio possui uma personalidade ambivalente, em que se alternam momentos de docilidade com atos de crueldade e violência. Esse temperamento instável parece decorrer do choque entre as culturas européia e ameríndia – fato que, depois de cinco séculos, teria produzido na cultura indígena uma degradação moral completa.

Agora, vejamos, de forma mais detida, como esses questionamentos e essas problematizações, sobretudo no que diz respeito às incongruências e contradições que rasuram a história do indígena no Brasil, se configuram nos romances de um também contemporâneo escritor brasileiro: Antonio Callado (1917-1997). De modo mais específico, em *A Expedição Montaigne* (1982), que assume um lugar de prestígio nesse trabalho, ficando a análise para a última parte da dissertação. Façamos, assim, no capítulo a seguir, uma breve revisão das discussões críticas a respeito da obra desse autor, em que o índio também apresenta um papel destacado.

2 O ÍNDIO NA OBRA DE ANTONIO CALLADO: A MUDANÇA DE PERSPECTIVA

A ficção de Antonio Callado é, assim, um sismógrafo: se mudam os tempos a ficção lhes desenha a nova face. (A. BASTOS)

Ao refletir sobre a questão do indígena na obra de Antonio Callado, observamos uma mudança de tônica em relação aos romances abordados no capítulo anterior: a indissociabilidade do personagem indígena a um projeto utópico de nação que se volta para um contexto sócio-histórico muito específico, o da ditadura militar. Para desenvolver essas reflexões, este capítulo foi organizado da seguinte forma: discutimos inicialmente dois romances calladianos que têm o índio como personagem, *Quarup* (1967) e *Concerto carioca* (1985). No primeiro, o indígena é abordado como o elemento imprescindível à constituição de uma renovada nação. No último, essa utopia já se reverteu. Para se compreender os porquês dessa alteração, desdobramos uma parte intitulada “Da utopia à distopia”, em que são resgatados alguns aspectos do contexto extra-literário e o diálogo intrínseco que a ficção política de Antonio Callado estabelece com tal conjuntura. A partir daí, buscamos concatenar as idéias até aqui desenvolvidas para, no capítulo seguinte, refletir sobre a representação do indígena em um romance específico: *A expedição Montaigne* (1982).

2.1 O HORIZONTE DA UTOPIA

Dotada de extrema sensibilidade para lidar com as questões inerentes a um contexto extra-literário, a produção ficcional de Antonio Callado, sobretudo aquela produzida a partir da segunda metade do século XX, não é alheia às questões políticas que dizem respeito a um momento histórico muito específico – a ditadura militar – nem deixa de revisitar uma temática que, desde a Literatura de Formação e Informação, tem instigado e suscitado as mais diversas formas de abordagens e reflexões: a questão do índio.

É *Quarup*, publicado em 1967, o primeiro romance calladiano que traz em sua economia narrativa tanto uma crítica ao contexto sócio-histórico, político e cultural brasileiro, quanto uma abordagem das contradições e dos (des)encontros entre brancos e índios, que serão nos romances da década de 80 – *A expedição Montaigne* (1982) e *Concerto Carioca* (1985), retomados e aprofundados. *Quarup*, como discorre Silverman (1995, p. 196):

Publicado na véspera do sufocante AI-5, este trabalho longo, de 500 páginas, é o mais ambicioso e mais lido de Antonio Callado, bem como o que apresenta mais questões que respostas sobre qualquer identidade nacional presumida ou consciência política coletiva. Como *Maíra*, que é bom notar, foi escrito uma década após, o homem “civilizado” em *Quarup* procura compreensão através de reencontro telúrico com o interior “primitivo” do país, isto é, com suas

raízes etnográficas e geopolíticas. De fato, sua vegetação proverbial molda os visitantes, energizando, fertilizando e, em termos relacionados, transformando-os em pessoas melhores.

Quarup encontra-se estruturalmente dividido em sete partes: “O ossuário”, “O éter”, “A maçã”, “A orquídea”, “A palavra”, “A praia” e “O mundo de Francisca”. O romance, organizado numa seqüência temporal lógica e cronológica, “ao mesmo tempo que conquista para si o significado único, específico e intransferível de realidade literária, lingüisticamente traduzida” (PELLEGRINI, 1996, p. 24), absorve e reelabora esteticamente um amplo painel da vida brasileira: dos últimos anos do último governo de Getúlio Vargas ao golpe militar de 1964 com suas conseqüências. Um momento obscuro, amargo, transcorrido num cenário de crescentes cerceamentos de liberdades individuais e constitucionais.

No que diz respeito à receptividade de *Quarup*, quando de sua publicação, quer pelo público leitor, quer pela crítica literária, Renato Franco (1999, p. 145) afirma que esse romance:

Logo causou forte impacto tanto em seu público – que não foi desprezível – como na crítica especializada que imediatamente tendeu a se dividir entre os entusiasmados pelo romance – como Ferreira Gullar – e os que não pouparam críticas à obra, seja pela notável ambição do livro, seja pela falta de unidade e coerência, que conferiria a ele uma natureza literária caótica.

O enredo desse romance, como sintetiza Bastos (2000, p.17),

Centra-se na figura de Nando, desde seus tempos de jovem padre, interessado antes de mais nada em preparar-se para o que julga ser seu destino, o apostolado católico junto aos índios do Brasil Central, até a decisão final de engajar-se na luta armada contra o regime militar instaurado em 1964. Entre a “alienação” e o “engajamento”, passam por sua vida várias mulheres, a mais importante das quais é Francisca, que ele conhece noiva de um estudante “subversivo”, Levindo, morto em confronto com a polícia. A princípio, Nando tem por Francisca um sentimento confuso. Anos depois, porém, durante uma excursão ao Brasil Central, consuma-se o amor ardentemente físico entre eles.

Nando encontra-se inicialmente no litoral comprometido com um projeto utópico de construção de uma nova nação a partir de povos, segundo ele, ainda não corrompidos pelos adventos da civilização - os indígenas do Brasil Central: “entre eles a aventura do homem na terra poderia começar tudo de novo”. (CALLADO, 1984, p.19-20). No entanto, ao longo do romance, dois pontos de vista a respeito do indígena se contrastam: um *a priori*, e o outro *in loco*. E dessa discrepância, esmaece-se o projeto utópico/político de se construir uma nova sociedade.

Esse ponto de vista *a priori*, como discorre Chiappini (1983), é norteado principalmente por uma visão mítica que advém da formação religiosa do protagonista:

No início do livro, quando ainda vive no macabro útero da mãe Igreja (o Ossuário), Nando tem como projeto ir em busca de índios ferozes e trazê-los para o contato da civilização. Projeto de qualquer missionário, mas fundamentado na visão mítica que tem das Missões jesuíticas do Rio Grande do Sul, paraíso perdido, e de outros mundos dourados mais longínquos: o Paraíso propriamente dito, antes da maçã, e o Império Romano, no seu apogeu. Para Nando, que conhece o índio de leituras e gravuras, ele é o último Adão, a partir do qual se pode construir um mundo novo. (CHIAPPINI, 1983, p. 155-156)

Dito de outro modo, nas palavras do protagonista:

Eu considero a ida ao centro do Brasil onde vivem os índios em estado selvagem, mais importante, muito mais importante do que conhecer o Rio ou São Paulo. E considero uma visita à zona das Missões, mais importante do que visitar Olinda, Bahia, Ouro Preto. As ruínas dos Sete Povos são os restos de uma experiência maior do que qualquer das utopias abstratas já escritas. Ali os jesuítas tentaram recomeçar o mundo com os guaranis.

Hoje só restam ruínas, dignas ruínas, mas ali se provou com índios se poderia retomar, refazer o império sem fim e criar na América uma República teocrática e comunista, na base do cristianismo dos Atos dos Apóstolos. Com seres novinhos da criação dava-se o salto definitivo para uma nova sociedade mundial. (CALLADO, 1984, p.19-20)

Desse modo, podemos afirmar que os ideais contidos no primeiro projeto utópico construído por Nando são, de certa forma, uma extensão dos significados etimológicos do próprio vocábulo utopia (*do gr. ou-topos*: “o não-lugar”, “lugar nenhum”, “nenhures”): Nando “não vê saída ou solução para a realidade que se lhe impõe.” (ROCHA, 2003, p. 73). Para ele, “há que se construir outra [realidade], substituir uma realidade absolutamente má por uma absolutamente boa”. (ROCHA, 2003, p. 73); há que se tornar concreto um “lugar nenhum” em um “lugar algum”.

No entanto, como afirma Santos (1999, p.142):

O protagonista de *Quarup* conceptualiza um tipo especial de utopia, sem a preocupação de verificar se os fatos históricos tomados como referência (a República ‘comunista’ cristã dos guaranis e as comunidades cristãs primitivas) correspondem aos discursos teóricos existentes sobre eles.

O conhecimento *in loco* de Nando lhe proporciona uma imagem às avessas do indígena imaginado:

Quando um claro cordão de lua ressurgiu livre da sombra os índios moribundos saudaram o milagre com mais algumas flechas ao menos para estabelecer que as primeiras haviam contribuído para restaurar a lua. Depois sentaram-se em torno do acampamento, moribundos e malcheirosos, como se o resto de vigor da tribo se houvesse concentrado na paulada que dera cabo do juruna Jubé enterrado no seu monte. Falavam pouco entre si e a todo instante buscavam o primeiro fiapo de mata para se dessorarem um pouco mais em fezes e depois iam de novo fuçar as latas à procura de algum farelo de biscoito ou as panelas na esperança de um último osso. Incapazes de caça ou pesca. Na total panemice. (CALLADO, 1984, p. 357)

Numa expedição rumo ao centro geográfico do país que daria azo ao empreendimento de um projeto utópico de construção de uma nova sociedade, a partir dos indígenas do Brasil Central, Nando se depara com uma situação totalmente inesperada: a degradação de tribos indígenas por doenças, pela fome e pela miséria em que vivem, como é o caso da passagem acima sobre os Cren-acátores. Além disso, pelos “germes impuros” (CALLADO, 1984, p. 188), como explicita o personagem Otávio ao protagonista:

Adoecem por qualquer coisa mas odeiam os doentes. As índias todas conhecem ervas que fazem abortar. Não se iluda não, Padre, na reserva da pureza já existem os germes impuros. É mesmo para salvar os índios como bicos ornamentais e como objeto de estudos para os Smithsonian Institutes é preciso antes salvar o Brasil. Inútil querer preservar um filete de água pura num cano de esgoto. (CALLADO, 1984, p. 188):

Essa situação discrepante com que a expedição se depara no centro geográfico do país manifesta a impossibilidade de retornar “às origens” da sociedade brasileira para se recomeçar um aqui e agora alheio aos erros históricos que marcaram a história trágica do indígena desde o processo de colonização. A consciência da voz narrativa deixa explícito que o problema do índio se insere em outro problema maior chamado Brasil. Como discorre Chiappini (1983, P. 156):

O contato com os índios de carne e osso vai corrigir diversas ilusões de Nando: a descoberta de que o Paraíso está muito próximo do inferno, a descoberta de que não há muito sentido no projeto civilizador, a revelação de que o índio não é mais um animal sem conflitos e consciência, mas que tem suas convenções, suas injustiças, e que, sobretudo, tem consciência do sofrimento, da doença e do prazer. O contato com os próprios índios, com Fontoura e com Lídia é fundamental para que Nando chegue a essas descobertas. Mas antes delas e, ainda, simultaneamente, ele sofre um processo que não se interrompe até o final do livro, de lento aprofundamento em si mesmo pela descoberta dos outros e de lenta liberação do mundo fechado da Igreja pela progressiva integração no turbilhão da vida. E aí as descobertas se sucedem num ritmo acelerado: da sexualidade à luta de classes; das tramóias da vida política à rotina da burocracia da vida brasileira; dos labirintos da alma de homens e mulheres aos tabus, medos, esperanças, limitações e sabedoria dos camponeses, das prostitutas, dos pescadores.

Esmacece-se, assim, a utopia da construção de uma nova sociedade. O próprio deslocamento dos integrantes da expedição – do litoral ao centro do país – coloca em trânsito também os significados da narrativa que, nesse sentido, pode ser tomada como uma alegoria do próprio movimento da ação dos colonizadores. De modo que a realidade inesperada com que os expedicionários se deparam – tanto a degradação dos indígenas, quanto a decomposição do centro do país pela ação das formigas – manifesta a impossibilidade de se retornar “às origens” de um passado histórico e tentar, no presente, modificá-lo.

Outros dois romances calladianos também buscarão ressignificar a questão do indígena: *A expedição Montaigne* (1982) e *Concerto Carioca* (1985). À discussão de *A expedição Montaigne*, reserva-se o último capítulo, visto que esse romance constitui o *corpus* principal de análise, propriamente dito, deste trabalho. Já *Concerto Carioca*, o último romance de Antonio Callado, traz à tona a problemática da marginalização do indígena, principalmente, daquele “destribilizado”. Estruturalmente organizado em três partes que recebem os nomes das personagens centrais – Xavier, Jaci e Bárbara –, o narrador coloca em relevo a história trágica do índio Jaci. Os traços que compõem essa personagem indígena são, principalmente, aqueles ligados à fragilidade, ao sentimento de repulsa e abandono. Jaci é o índio que fora abandonado ao nascer pelo fato de ser hermafrodita e, após ser salvo do sacrifício, fora trazido para o espaço urbano a uma casa de apoio, onde recebe por tutor uma personagem branca – Xavier – que por ele apresenta grande repulsa.

Assim, diferentemente de *Quarup* e *A expedição Montaigne*, cujos personagens expedicionários perfazem o movimento do espaço urbano para a selva, em *Concerto Carioca* temos um movimento da selva para a cidade e esse último espaço é revelador do aniquilamento do indígena. Como discorre Gomes (1984, p. 109):

Concerto Carioca é um romance urbano, uma vez que o índio Jaci, destribilizado, cumprirá o seu trágico destino imposto pelo sistema sócio-político, no Jardim Botânico, do Rio de Janeiro. Sua narrativa construir-se-á ambigualmente, dentro dos parâmetros mito versus documentário, personificada pela dubiedade sexual de Jaci.

Retirado de sua tribo ainda criança e levado para uma instituição de menores, ironicamente denominada “Casa dos Expostos”, Jaci evoca-nos a violência cometida contra os indígenas desde os históricos confrontos entre brancos e índios. Esses conflitos são apreensíveis nesse romance pelo fato de que, nele, como explicita Cunha (2007), Callado trabalha justamente com as contradições inerentes às oposições binárias oriundas do discurso colonial: selva x cidade, selvagem x civilizado, branco x índio.

A síntese dessas contradições encontra-se nas personagens Jaci e Xavier. Como afirma Ettore Finazzi-Agrò (2001), em seu ensaio “O Corpo e a Lei: o índio e a civilização no Brasil contemporâneo – algumas considerações a partir de *Concerto carioca* de Antonio Callado”:

Assim como Xavier e Jaci ocupam posições híbridas e liminares – o primeiro é o civilizado que vai à selva, e, ao mesmo tempo, o protetor do índio que o elimina, enquanto o último é o silvícola no espaço urbano – o Jardim Botânico é, em si, um espaço duplamente simbólico, já que Jaci o reencontra como um espaço transitório e plural no qual sua identidade ambígua pode viver, pois o mesmo representa a selva dentro da cidade, e Xavier o interpreta como espaço onde a natureza é disciplinada pela civilização. (FINAZZI-AGRÓ, 2001, p. 111)

O desenlace da história dá-se com o assassinato de Jaci por Xavier, o qual, por sua vez, se suicida, no espaço do Jardim. Esse final, ainda de acordo com esse autor, apresenta a ilusão e a mistificação inscritas em toda ficção de origem e na mitologia nacional de convivência democrática entre as culturas e raças diferentes no Brasil. A segregação social de Jaci que, levada às últimas consequências, culmina em sua morte, nos propicia uma reflexão mais ampla, sobretudo no que diz respeito às contradições que marcaram a história do indígena, desde a colonização. Como afirma Cunha (2007, p. 22):

É possível ver nesse romance de Callado a reprodução do conflito colonial no Brasil contemporâneo, sendo Xavier o representante da lei e da nação, aquele que reconhece sua alteridade naquele que devia proteger, mas quer destruir, apagar. De modo que, o “concerto carioca” é o concerto de descompassos e dissonâncias de uma nação que se quer única, civilizada, mas que, em seus atos, se torna mais selvagem que a própria alteridade que deseja destruir.

Nesse sentido, *Concerto Carioca* ultrapassa a realidade específica com a qual dialoga e constitui uma realidade literária capaz de intemporalmente manter-se viva, atual e profundamente nos incomodar. Nas palavras de Maria Raimunda Gomes (1994, p. 120):

O romance contribui com a dimensão a-temporal de uma cultura que não se restringe apenas às civilizações indígenas, mas também aos primórdios da humanidade. A cosmovisão do narrador ao entrelaçar mito, documentário e romance aflora a agonia de povos indígenas em extinção e propicia ao gênero romance uma nova vitalidade.

Essa nova vitalidade também será resgatada por um conto de Antonio Callado, publicado em princípios dos anos 90: *O último indivíduo da tribo Rondon-Vilas Boas* (1994). A recorrência à abordagem do indígena na ficção calladiana reitera a noção de que o índio ainda é um “remorso” com o qual a literatura brasileira “precisa” lidar. Além disso, a sensibilidade às incongruências de seu tempo faz com que suas narrativas publicadas na década de 1970 – fase mais truculenta da ditadura militar – mudem de perspectiva: expõem,

questionam e problematizam as contradições do conturbado contexto sócio-histórico, político e cultural instauradas com o regime ditatorial. De modo que a própria tentativa de abordagem do indígena como elemento essencial ao empreendimento de um projeto utópico de recomeço de nação, como acontece em *Quarup*, será paulatinamente esmaecida com os romances subsequentes. Vejamos, assim, de que forma se configura nos romances calladianos da década de 1970 esse trânsito da utopia ao esfacelamento de um projeto utópico/político.

2.2 DA UTOPIA À DISTOPIA

Um traço que deve caracterizar o ser humano ainda não embrutecido pela própria fraqueza ou pela realidade tremenda, é a liberdade de opor ao evento defeituoso, à situação decepcionante, uma força contraditória. (T. COELHO)

Imaginação utópica é o que podemos chamar à força de contradição inerente ao comportamento humano, capaz de conduzi-lo à transposição de quaisquer barreiras do presente, a fim de projetar no mundo das possibilidades aquilo que, na realidade inexistente ou necessita ser modificado. Imaginação essa essencial à concretização de um poder vir a ser fundamentalmente melhor do que aquilo que realmente é, já que, ao direcionar o olhar do homem para o futuro, para aquilo que se precisa transformar e/ou tornar realidade, propicia reflexões sobre as incongruências do presente e esclarece, assim, atitudes a serem tomadas e ações necessárias a serem empreendidas para antecipar o futuro.

É consenso entre a crítica especializada afirmar que parte da literatura brasileira “pós-64”, cujo nome remete-nos a um contexto sócio-histórico específico – os anos obscuros e contraditórios da ditadura militar - ao transfigurar, de formas diversas, a angústia dos sujeitos submersos nessa realidade conflitante e fragmentária, permite-nos apreender, seja a partir de significados manifestos ou de sentidos latentes dos artefatos literários, a re-elaboração artística, em maior ou menor intensidade, de uma utopia revolucionária.

Embora, de acordo com Dalcastagnè (1996, p.15), muito do que se escreveu nos anos 1960 e 1970 no Brasil, não permaneça “como obra verdadeiramente artística”, em contrapartida, a atitude de negação do caos aliada à credibilidade no poder transformador da palavra, esteticamente construída, resultou em constructos de indiscutível valor literário que, por tocarem na essência de qualquer situação essencialmente degenerada, “agora, quando a ditadura vai sendo superada, eles permanecem como o espaço da dor, visíveis - marcas de um tempo que não admite ser esquecido” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.141). E isso porque, como coloca a autora:

Em 21 anos de ditadura foram tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda a sua dor. A memória, terreno tão propício, é demasiadamente instável para semelhantes horrores. É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15).

Essa mesma insatisfação diante dos impasses da realidade, que se transfigura na ficção, impulsionada pela imaginação utópica, manifesta-se, num plano extra-ficcional em princípios da década de 1960, sobretudo, nos propósitos de “desalienação” das massas, via “deselitização” cultural dos CPCs (Centro Populares de Cultura) da UNE, como discute Galvão (1994, p.185-186):

Tudo parecia aberto à mudança, o novo estava no ar, o ímpeto vital dos jovens iluminava de futuro o momento e com ele se confundia. A pequena faixa social integrada pelos intelectuais e artistas jovens de esquerda, e um ou outro menos jovem mas temeroso da crescente radicalização, devotava-se à tarefa urgente de levar a cultura ao povo, arriscando os equívocos em que isso possa implicar. Uma criação cultural extremamente vivaz foi o resultado: o interessante é que era coletiva e a maneira pela qual o era. Poesia, prosa, artes plásticas, teatro música, cinema, educação, conheceram uma extraordinária florescência; buscava-se, à custa de muitos desastres e notáveis realizações atingir o povo; deselitizar a cultura e levá-la ao povo era a palavra de ordem.

No entanto, essa efervescência que se mobilizou em torno da afirmação de uma maior acessibilidade cultural das camadas populares, cujo fim seria despertá-las criticamente para a própria realidade e para as suas próprias condições histórico-sociais, foi-se com o breve governo popular de João Goulart, pois:

Enquanto os intelectuais olhavam para o povo, às costas de ambos tramou-se e executou-se o golpe militar, que nenhum deles esperava; e, se esperava, não temia. Os projetos em andamento foram subitamente decapitados, a caça às bruxas desencadeada e as esperanças assassinadas no berço. Quando, ao contrário, a radicalização se acentua em seguida e até cresce com relação ao período anterior, sobreveio um segundo golpe. Mais terrível do que o primeiro, este foi instaurado pelo infame Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Daí em diante a derrota foi total. (GALVÃO, 1994, p. 187)

A radicalização da censura e da repressão, que se instaurou com o golpe militar de 1964 e sobremaneira se acentuou com a institucionalização do AI-5, de 1968, deixou marcas indeléveis na produção artístico-cultural brasileira desse conturbado período. No que diz respeito à produção literária, os efeitos da censura e das inúmeras formas de cerceamento das liberdades dos indivíduos fizeram-se sentir desde as elaborações temáticas que transfiguram,

com maior ou menor intensidade mimética, facetas obscuras dessa caótica realidade, às mais diversas opções formais adotadas para abordá-las.

Ignácio de Loyola Brandão (1994), um dos escritores brasileiros que vivenciou as contradições desse referido contexto, cujo romance *Zero* integra-se ao *index* dos quase quinhentos livros censurados durante o regime militar, numa tentativa de explicitar o angustiante processo de criação literária em tempos convulsos, a partir de uma tentativa de auto-caracterização, manifesta uma reflexão sobre o próprio fazer literário, ao mesmo tempo que exprime a perplexidade dos sujeitos diante do absurdo imposto como padrão comportamental:

Sou desordenado, fragmentado, caótico, traduzo e interpreto ficcionalmente a realidade, sou filtro e espelho, capto e me expresso através de símbolos. Sou incoerente e paradoxal, porque aquilo que reproduzo também o é. Trabalho com a transfiguração do real, acrescentando o imaginário. Ainda que vivendo no Brasil, um escritor não necessite tanto do caráter inventivo, pois a realidade tem alto toque de fantasia e irrealidade, o nosso espanto é permanente, a perplexidade é o eixo condutor (BRANDÃO, 1994, p. 15)

Perplexos, estupefatos diante desse “alto toque de fantasia e irrealidade”, ao voltar um olhar avaliativo para esse momento, os próprios escritores, generalizados na voz de Brandão (1994), não deixam de expressar suas indignações que os mobilizavam e impulsionavam à afirmação de uma realidade até então vigente no plano da imaginação utópica:

Havia a constante *indignação*, aquela raiva que nos fazia investir, caminhar, a necessidade permanente de estar alerta, de querer mudar, transformar o que estava à nossa volta. Nem por um só momento abaixávamos a guarda, sabíamos que era preciso resistir sempre, a todo instante e hora (BRANDÃO, 1994, p. 176, grifo do autor).

Com o fim de resgatar, por meio de debates e reflexões, as reminiscências marcadas por esta indignação advinda das conseqüências das ditaduras implantadas na América Latina, no ano de 1988, realizou-se, na Universidade de Maryland (College Park) (EUA), um seminário intitulado *Brasil: o trânsito da memória*. Parte dessa “memória”, reativada por depoimentos de escritores e críticos, foi posteriormente organizada e reunida por Jorge Schwartz e Saul Sousnowski (1994), em uma obra que se intitula com o mesmo nome do seminário. Ao buscarmos refletir sobre os efeitos da censura institucionalizada, que profundamente influíram desde a elaboração artística à divulgação das obras literárias, torna-se imprescindível reavivarmos, pelo “trânsito” da releitura à reflexão, a “memória” desses

escritores que vivenciaram e padeceram duplamente as agruras de tal conturbada realidade, mas não desistiram de resistir.

Ignácio de Loyola Brandão (1994), em relação ao processo de criação literária, afirma que “havia, naquele tempo uma situação desconcertante e desconfortável: a censura que nos levava a um complicado raciocínio, no momento de escrever” (BRANDÃO, 1994, p. 179). Raciocínio esse, predecessor de uma espécie de autocensura, como salienta o mesmo autor:

Com o passar do tempo, percebe-se um mecanismo sutil instaurado dentro da gente. Automaticamente, ou inconscientemente, passamos a selecionar o material a ser publicado, passamos nós mesmos a fazer uma censura prévia: isto vai passar, isto não vai passar (BRANDÃO, 1994, p. 179).

Por um lado, ao resistir às imposições ideológicas do regime autoritário, “alguns escritores escreveram o que o regime determinava que *não deveriam* escrever” (ÂNGELO, 1994, p.70, grifo do autor). Por outro lado, a exacerbação do processo de auto-censura, sucedida em função da radicalização da censura institucionalizada, determinava aos escritores não apenas o que não se podia escrever, mas o que os mesmos “*deveriam* escrever” (ÂNGELO, 1994, p.70, grifo do autor). Assim, temos que, como explicita Ivan Ângelo (1994),

A ditadura influiu, atemorizou, provocou, revoltou, silenciou, fez falar por metáforas e alegorias. Mas o produto literário mudou? Melhorou, piorou, ficou mais denso, mais técnico, mais refinado, durante esse período? Mudaram Clarice Lispector, Drummond, Guimarães Rosa, Autran Dourado, Jorge Amado, Fernando Sabino, Antonio Callado? (ÂNGELO, 1994, p. 72),

A estes questionamentos, tem buscado responder, sob um olhar reflexivo, crítico e avaliador, a crítica especializada. Tânia Pellegrini (1996), numa tentativa de entender e analisar a ficção produzida nesse “período francamente marcado pela militarização do Estado e por todas as conseqüências resultantes desse fato para a vida econômica, política e cultural do país” (PELLEGRINI, 1996, p. 5), em sua obra intitulada *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*, principia suas discussões por lançar algumas indagações:

Teria uma estrutura econômica, com sua expressão política e social, peso suficiente para calar a voz da cultura? Teria ela força capaz de minar e destruir as formações inconscientes do fato cultural no âmago de seus criadores? Ou sua força seria apenas determinante de um enfraquecimento, de uma ruptura ou de uma transformação nas formas de expressão cultural? Se é verdade que censura produz cultura, que tipo de cultura se produziu aqui, quando ela já continha na sua gestação, uma visão dupla, a do seu produtor e a oriunda do poder? (PELLEGRINI, 1996, p. 7)

Buscando refletir sobre essas questões, Pellegrini (1996) analisa uma série de “reflexões de críticos, intelectuais e produtores de cultura do período” (PELLEGRINI, 1996, p. 10) e constata que

De um lado, há os que afirmam que a censura teve um absoluto efeito castrador sobre a criação e a expressão artística. De outro, os que acreditam que o efeito censório foi relativo, tendo sido inclusive muitas vezes usado como “desculpa” para a falta de criação, devido mais a fatores subjetivos que objetivos (PELLEGRINI, 1996, p. 10-11).

A estudiosa adere a esse segundo posicionamento, por julgá-lo mais pertinente, visto que os textos literários não devem ser concebidos como “um simples reflexo do momento histórico e de suas injunções” (PELLEGRINI, 1996, p. 10). Entretanto, é inegável considerar que “toda realidade gera a sua própria linguagem, determina suas estruturas e delinea procedimentos de escrita que lhe são próprios” (PELLEGRINI, 1996, p. 21). Logo, no que se refere às marcas impressas na produção ficcional de 1970 pelo contexto repressivo, seja nas temáticas, seja nas escolhas formais adotadas para abordá-las, Pellegrini (1996, p. 21) afirma que:

Não é de surpreender que se detectem, nos anos 70, as amarras da situação política estendendo-se até a literatura, tolhendo, impedindo, cerceando, ou melhor, não incentivando à inovação e à experimentação lingüística, porque a premência era outra: resistir, documentando. A divulgação de “conteúdos” tornara-se uma questão de prioridade tática em ralação às preocupações com a linguagem.

No entanto, mesmo havendo nesse contexto “uma forte presença da literatura mimética, da tentativa da verossimilhança realista que pertence à tradição mais geral do romance brasileiro” (PELLEGRINI, 1996, p. 27), a recorrência, por parte de alguns ficcionistas, às técnicas de composição literária similares às técnicas jornalísticas e cinematográficas, propiciou, de acordo com Pellegrini (1996, p. 28), a construção de narrativas essencialmente alegóricas que, por sua vez, remetem a uma realidade extra-ficcional. Isso porque, “recorrer ao processo alegórico é renunciar a uma ”transparência” do mundo ilusória e enganadora; é basear-se na desvalorização desse mundo ilusório e aparente”. Mas é tocar de forma profunda na essência de qualquer realidade densamente incongruente e degenerada.

Logo, ao perpassar por todo esse percurso assinalado pelo recrudescimento da repressão, da censura – política/econômica – e de suas incalculáveis conseqüências, o impulso revolucionário dos escritores pós-64 paulatinamente se esmaece e no lugar dos auspícios de

reversão do caos e afirmação de uma nova realidade, instalam-se especulações e dúvidas a respeito das credibilidades depositadas no alcance de um futuro promissor. Desse modo, como afirma Rocha (2006, p. 67):

Não apenas o projeto utópico deixa de ser proposto, como também a antiga confiança em tal projeto, por meio do questionamento dos meios utilizados para alcançá-lo ou ainda por meio do desvendamento dos comprometimentos pessoais daqueles que o encabeçaram.

Inserida nas contradições desse convulso e complexo contexto sócio-histórico brasileiro que se estendeu de meados dos anos 1960 até meados dos anos 1980, encontra-se uma parte considerável da produção literária do escritor Antonio Callado, cuja ficção, dotada de extrema sensibilidade para lidar com as questões sócio-históricas, políticas e culturais inerentes a tal contexto, incorpora, estruturalmente e tematicamente de diversas formas, o referido trânsito do delineamento ao gradativo esmaecimento dos projetos utópicos para a nação.

No entanto, esse intrínseco diálogo estabelecido entre as narrativas ficcionais e as múltiplas facetas da realidade extra-ficcional não acontece como uma simples reprodução ou espelhamento desta, visto que, como afirma Freitas (1989, p.113, grifo do autor):

A arte não tem por objetivo representar o universo; ela não pretende fornecer a simples confirmação de um saber que pode ser adquirido por outros meios, tais como uma pesquisa histórica, uma enquete sociológica, ou uma demonstração científica. A arte tem princípios e leis diferentes dos da realidade exterior já inventariada, e o artista, quando não é acadêmico, ultrapassa incessantemente os limites de classificação aos quais uma sociedade confina suas representações provisórias do mundo. A arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não *reproduz* a realidade exterior, mas a *transforma*, e, mais longe ainda, *transfigura-a*.

Logo, não há que se cobrar de uma ficção que transfigure a “matéria de extração-histórica,”¹ uma total fidelidade aos registros documentais, ou inferir-lhe juízos valorativos pautados em noções de certo ou errado, verdade ou inverdade, fidelidade ou infidelidade. Pois, como assegura Bastos (2000, p.11-12):

A própria história caiu sob suspeição, desde que os historiadores compreenderam tratar-se ela de uma construção cultural, discursiva, passível de *contaminação*, ideológica ou de outra ordem qualquer. A história não é mais o lugar incontestável

¹ Tomo aqui emprestado o termo utilizado por Alcmeno Bastos, em sua obra intitulada *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000; para designar a “matéria objeto de alguma forma de registro documental, escrito ou não, de que resulta permanecer na memória coletiva de uma determinada comunidade.” (BASTOS, 2000, p.9)

da verdade. Comporta uma dose maior ou menor de ficção, entendida como o engendramento de situações apenas recuperáveis pela via discursiva.

Assim, ao considerarmos essa liberdade intrínseca da ficcionalidade, faz-se possível recorrermos às discussões críticas sobre os romances *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1976) e *Sempreviva* (1981), numa tentativa de observar o modo como os mesmos absorvem e (re)elaboram, a partir de procedimentos estéticos distintos, os aspectos de um contexto extra-ficcional. E, ainda, de que forma, ao fazê-lo, tais narrativas se projetam como armas de denúncia dos descompassos da realidade, e como as perspectivas utópicas de superá-los gradativamente são desconstruídas ou rechaçadas.

2.2.1 *Bar don Juan*

Bar don Juan (1971), diferentemente do romance calladiano que o antecede, *Quarup* (1967), não apresenta personagens indígenas em seu enredo. Mesmo assim, a narrativa aponta para uma desilusão em relação à viabilidade do empreendimento de transformações profundas no quadro político-social do Brasil, como pretendia, por exemplo, o protagonista de *Quarup* com os índios do Brasil Central. *Bar Don Juan* é, nesse sentido, como afirma Bastos (2000, p. 27), “um relato em tom menor, mas nem por isso menos eficaz, de uma experiência revolucionária”.

O insucesso de uma tentativa de oposição ao regime ditatorial pós-64, bem como a sensação de fracasso dos próprios sujeitos que se mobilizaram em torno de tal oposição, fazem emanar da narrativa um tom pessimista, um entrelaçamento de sentimentos negativos ligados à sensação de derrota. Assim, como afirma Bastos (2000, p. 26): “Bar don Juan estabelece visível contraste com *Quarup*. Se as inquietações interiores de Nando são resolvidas com a tomada de consciência ideológica, ainda que por caminhos que contrariam a ortodoxia revolucionária, em *Bar Don Juan* a tônica é o desencanto”. Isso porque, nesse romance:

Callado não se propõe a dar continuidade às questões envolvidas pela trama de *Quarup*: ele pretende traçar um vasto painel daquele processo histórico marcado pela aventura guerrilheira no país. A ambição do romance é mostrar a origem, o desenvolvimento e o fracasso da guerrilha, não só entre nós, mas em toda a América Latina, então iluminada pelas chamas do heroísmo emanadas da experiência política de Che Guevara. (FRANCO, 1999, p. 159)

Desse modo, o que salta aos nossos olhos nesse romance são problematizações e interrogações a respeito da utopia revolucionária, bem como as atitudes comportamentais assumidas pelos sujeitos que se empenharam por tornarem-se um “protótipo heróico” de

brasileiro. Talvez por tal motivo, ou mesmo, no que diz respeito à elaboração formal, pela proximidade do romance “com o universo jornalístico”, que, segundo Franco (1999, p. 159), “se manifesta, sobretudo na escolha do material histórico,” *Bar Don Juan*, quando de sua publicação, não teve grande repercussão junto à crítica literária e ao público leitor:

Em 1971, Antonio Callado, que poucos anos antes havia escrito um dos livros mais significativos após o golpe militar de 64, publicou *Bar Don Juan* que, contudo, não alcançou, junto ao público leitor ou à crítica especializada, aceitação positiva. Ao contrário, foi bastante criticado: afinal, a maioria de seus leitores ou esperava encontrar nele uma espécie qualquer de continuidade da matéria narrada em *Quarup* ou relato valioso acerca dos problemas relativos ao material que constituía seu núcleo – os conflitos políticos oriundos da resistência armada à ditadura, que eram, então, quase completamente desconhecidos por todos, graças à rígida e truculenta ditadura. (FRANCO, 1999, p. 158)

No entanto, em relação a essa ficção “produzida por uma sociedade amordaçada” que, por conseguinte, não deixa de “integrar os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e dinâmica” (PELLEGRINI, 1996, p. 24), a estudiosa Tânia Pellegrini (1996) pondera que:

Não é possível julgá-la tendo por critério de valor exclusivo a presença/ ausência maior ou menor de elaboração formal, que é apenas um dos elementos de um contexto muito mais amplo.

Uma crítica que não considere esses elementos e que não perceba a existência da necessidade de articular coerentemente as questões propriamente científicas da crítica, já inquietantes por si, com uma realidade social que não admite neutralidade de nenhuma atividade humana, não pode dar conta do significado real da produção literária brasileira dos anos 70.

O enredo de *Bar don Juan* expõe desde as discussões informais em torno da organização de uma resistência armada ao regime militar, a ser empreendida por um grupo de “guerrilheiros” inexperientes, até a derrota da implementação desses ideais. Como explicita Bastos (2000, p. 28):

Bar don Juan é dos primeiros romances a submeter a experiência da luta armada contra a ditadura militar a uma crítica compreensiva, para tanto há de ter sido intencional o rebaixamento de tom em relação a *Quarup*, no que diz respeito à epicidade do relato. A epígrafe (de W. H. Auden), por exemplo, antecipa a função alegórica do “bar” como espaço da inocuidade: “Quando o processo histórico se interrompe... quando a necessidade se associa ao horror, a liberdade ao tédio, a hora é boa para se abrir um bar”. (p. 1)

O estereótipo da “esquerda festiva” situava-a em torno das mesas de um bar, em especial na Zona Sul do Rio de Janeiro, reunindo intelectuais e artistas, em intermináveis discussões teóricas.

No entanto, ainda de acordo com Bastos (2000, p. 28), “se o intuito fosse de sátira, os combates em que se envolvem os revolucionários não ultrapassariam as portas do bar” e os

mesmos não levariam a cabo a tentativa de empreendimento de tal revolução. No entanto, a (des)organização das ações de um grupo guerrilheiro isolado e sem preparação já de início aponta para a sua derrota no final:

- A idéia básica não é tocar para o Mato Grosso e nos hospedássemos com Gil? – perguntou Mansinho.
- Sim, mas antes disso precisamos nos entender – disse João.
- Para quê? Disse Mansinho. – Gil não procurou Mariana?
- [...]
- Procurou – disse Mariana. – me escreveu várias cartas.
- Pois então – disse Mansinho – é só pedir a Mariana, que pedirá a Gil, que emprestará o sítio à revolução. Temos a isca infalível. (CALLADO, 2001, p. 41)

Essa atitude dos jovens revolucionários de *Bar don Juan*, como afirma Franco (1999, 161):

Parece mostrar que tal projeto revolucionário não passaria de uma tresloucada aventura de uns poucos jovens rebeldes, românticos e idealistas, incapazes de avaliar, concretamente, a situação política da conjuntura em que viviam.

Sucedem-se, assim, uma série de malogros que desencadeará no fracasso efetivo do processo revolucionário: Che, o grande “Comandante”, é capturado e fuzilado. Os personagens João e Geraldino são mortos pela polícia. Murta, que consegue escapar da perseguição, enlouquece. Resta aos egressos do grupo, já totalmente desintegrado, reavivar, pela memória, o fracasso e a derrota, ou como fazem Mariana, Laurinha e Aniceto, resolvem engajar-se novamente contra o regime militar, desta vez, seqüestrando um avião e fugindo para Cuba.

Como os fatos narrados são suspensos no início desse trajeto, o leitor não sabe, pela voz/foco narrativos, qual o desfecho dessa nova atitude empenhada. Sabe-se que tais personagens aguardam alguma libertação, ainda que “aquela liberdade que ninguém escolhe, que ninguém prefere, que chega para alguns como chega para todos, a noite (CALLADO, 2001, p. 254).

A despeito da tonalidade pessimista que emana do final da narrativa, fruto do quase total esmaecimento dos projetos utópicos/revolucionários, ainda resvala - a partir da crítica construída em torno da ausência de organização das personagens ao se mobilizarem contra o regime militar - algum resquício de esperança e credibilidade numa possível superação dessa conturbada realidade. Isso, caso haja numa nova tentativa de superá-la, com organização e plena conciliação dos ideais revolucionários, em parte concebidos pela própria “esquerda

festiva”, com a intenção de uma prática mais eficaz. O que já não ocorrerá, por exemplo, em *Reflexos do Baile* ou em *Sempreviva*, como veremos a seguir.

2.2.2 Reflexos do Baile

Em *Reflexos do Baile*, publicado em 1976, diferentemente de *Quarup* e *Bar don Juan*, a utopia, já um tanto quanto esmaecida, se desdobra em um projeto estético que parece desdenhar da viabilidade de conciliação com um projeto ideológico. E as preocupações com a divulgação de um conteúdo crítico cedem lugar às experimentações formais. Esse romance, como observa Bastos (2000, p. 30):

Não tem, a rigor, um narrador. Quando muito, pode-se dizer que exista um editor, alguém que repassa ao leitor, sem qualquer das marcas textuais que tradicionalmente indicam a presença do narrador, as cartas, os bilhetes, os relatórios, as anotações em diários, enfim, o material constituinte da estória. Claro que a exposição do material, por respeitar a cronologia dos fatos, indica, por si só, uma vontade ordenadora. Também as traduções (no caso das cartas escritas em inglês), assim como as notas de pé de página, não deixam, por sua vez, de revelar a presença dessa vontade ordenadora. Mas a inexistência de uma voz mediadora das relações protocolares entre o leitor e a matéria narrada, considerada *in natura*, isto é, a estória propriamente dita, revela um propósito consentâneo com o projeto estético-ideológico de Antonio Callado.

Além dessa estrutura fragmentada que, de forma latente, ainda deixa vislumbrar uma “vontade ordenadora” na desordem de um caos, outro aspecto que distancia *Reflexos do Baile* dos dois romances calladianos anteriores é, ainda de acordo com o crítico Alcmeno Bastos (2000, p. 30):

A representação ficcional de um mundo no qual as ações políticas perderam a nitidez que lhes era dada pela certeza revolucionária, ações que são praticadas quase que de modo aleatório. As ações terroristas não são o instrumento de uma vontade política de mudar o país, como acontece em *Quarup*, nem têm o desprendimento suicida dos guerrilheiros de Bar don Juan. São ações que atingem outras vítimas que não apenas os odiados agentes da repressão, espécie de resposta violenta e a mesma moeda que nivela, por baixo, vítimas e algozes. A essa falta de nitidez corresponde a estrutura estilhaçada da narrativa, a que se soma ainda o estratégico recuo do narrador e seu virtual desaparecimento da cena de enunciação explícita.

O enredo de *Reflexos do baile* se desdobra em três partes principais: “A véspera”, “A noite sem trevas” e “O dia da ressaca”. E estas, em inúmeros capítulos que correspondem a cartas, bilhetes, ofícios, sem datas ou remetentes. Sabe-se, pela carta que abre a narrativa, que o Embaixador da Alemanha, em visita ao Brasil, foi seqüestrado pelos revolucionários, em meio a uma pane elétrica no Rio de Janeiro:

Meu filho: o seqüestro do nosso respeitável colega, o Embaixador da Alemanha, aglutinou-se, os mais americanizados recebem-se até para o *break fast*, costume que me infunde um sacro terror. Sai um cristão do leito, escanhoa-se, banha-se, veste-se e parte a enfrentar outro embaixador a laranja espremida e toucinho com ovos. A tal degradação, prometo-te, jamais serei submetido, mas cedi anteontem à fraqueza de comparecer a um nervoso jantar, jurando a mim mesmo retirar-me logo após o café. (CALLADO, 1976, p. 15)

Outro elemento que propicia o estilhaçamento do enredo desse romance são as vozes narrativas:

Sem uma única voz concentrando a narração, disseminada nas vozes das personagens, cria-se uma polifonia entremeada por um estranho silêncio, intensificado pela impossibilidade de se recuperar, na leitura, a seqüência dos diálogos entre as personagens. Como conseqüência, a fragmentação do romance parece não abrir espaço para um protagonista, ou mesmo um conjunto de personagens que se destacasse nesse sentido. Por conta disso, divididos em três grupos – os revolucionários, os diplomatas e os policiais –, eles seriam espectros com um rosto, à primeira vista, mais coletivo que individual. (MACEDO, 2005, p. 15)

O trânsito da unidade de *Quarup* para o caráter fragmentário de *Reflexos do Baile*, de acordo com Lygia Chiappini Leite (1983, p. 171), “seria o sinal de um novo direcionamento na escrita de Callado, resultado de uma certa descrença na possibilidade da narrativa representar a experiência vivida na história recente do país”. Antonio Callado, em entrevista a essa estudiosa, também reitera essa observação. Ao ser questionado se haveria alguma relação entre a fragmentação dos seus romances da década de 1970 com a “perda das ilusões” dos anos 1960, Callado responde que:

É claro. Isso é normal. Quer dizer, não é uma consequência direta e lógica. É uma maneira diferente de você ver as coisas. Há uma diferença entre a confiança que você tem na sua capacidade de organizar o mundo na sua cabeça, pelo menos, de forma compreensível, e o momento em que você começa a viver uma sucessão de acontecimentos nos quais passou a faltar, de sua parte, uma esperança de organizá-los e deles próprios uma falta de coesão, uma falta de sentido, que eu acho não ser só do Brasil, não, mas no Brasil aparece mais. (CHIAPPINI, 1983, p. 239)

Assim, essa organização do texto narrativo, numa estrutura aparentemente desconexa, guarda vínculos indiretos com uma realidade extra-literária caótica. Essa estreita relação entre texto e contexto numa época de extremos, além de enriquecer a análise de ambos, possibilita que:

Reflexos do Baile, ao expor as vozes dos personagens daquele momento histórico – revolucionários, representantes do governo ditatorial e da população e embaixadores – sem que se sobreponham uns aos outros, assumindo a variedade dos seus discursos, num diálogo surdo e alienado de si mesmo, busca aquilo que na narrativa oficial é omitido, ou de modo mais condizente com a obra em questão, reprimido pela censura (MACEDO, 2005, p. 17)

A despeito de tais distanciamentos formais existente entre esse romance e outros antecedentes, há ainda, no que diz respeito aos desfechos de uma tentativa revolucionária, uma proximidade entre *Bar don Juan* e *Reflexos do Baile*:

Tanto quanto são “vencidos” os intelectuais boêmios de *Bar don Juan*, em *Reflexos do Baile* o resultado prático da ação revolucionária é lastimável: o plano de mergulhar a cidade na escuridão, com o corte de energia elétrica, e assim provocar artificialmente uma enchente, de modo a facilitar o sequestro do embaixador norte-americano, fracassa. Os conspiradores são presos. Alguns morrem, entre eles, Beto o líder, e sua amante Juliana. O pai desta, embaixador aposentado, enlouquece, de modo singular, aliás, pois acreditar ser, agora, um embaixador inglês de nome Mac Arraign, e deseja ser enterrado nada menos que no Cemitério dos Ingleses. (BASTOS, 2000, p. 31)

Essa desintegração da “ação revolucionária”, no plano formal, corresponde ao estilhaçamento do enredo. No entanto, “nada mais coerente do que este esfacelamento de seres lutando para se recompor – os esquerdistas – de entes esboroando-se cada vez mais – Clay, Rufino e Cavalhaes – e de homens metamorfoseando-se em monstros – os policiais torturadores”. (GOMES, 1994, p. 77) Essa mesma imagem de homens transformados em monstros reaparecerá no próximo romance de Antonio Callado, *Sempreviva*. Nele, o projeto ideológico/político se desdobra não só em projeto estético, mas em um projeto individual² singular, como veremos a seguir.

2.2.3 *Sempreviva*

Diferentemente de *Quarup* e *Bar Don Juan*, e semelhantemente a *Reflexos do Baile*, *Sempreviva* também já não incorpora em sua economia narrativa o ideal utópico/revolucionário de empreendimento de vastas e profundas transformações no quadro sócio-político brasileiro, no contexto pós-64. Nem ao menos para submeter tal ideal a um julgamento crítico e/ou a um olhar avaliador, como, por exemplo, acontece em *Bar Don Juan*. Mesmo porque a temporalidade histórica ficcionalizada – fins da década de 1970 – coincide

² Conceitos críticos abstraídos do livro *1930: a crítica e o modernismo*, de João Luis Lafeté (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2001).

com as aragens de abertura política no Brasil; momento em que as esperanças depositadas na possibilidade de superação das contradições da realidade, via revolução, já estão praticamente desacreditadas.

Nesse sentido, como afirma Bastos (2000, p. 34), “não há dúvida de que *Sempreviva* corresponde a um esvaziamento da representação da realidade política brasileira baseada na matéria de extração histórica”, uma vez que “o protagonista tem já a amarga experiência de saber no que deram tanto o impulso heróico de Nando quanto o visionarismo dos guerrilheiros de *Bar Don Juan*.”

Organizada em 52 capítulos, distribuídos em três partes – “Retorno à chácara materna”, “O dia da caça” e “A deusa arrumadeira” – a narrativa, de acordo com Rocha (2007):

Trabalha a conversão do histórico em íntimo por meio da inserção de um olhar múltiplo que, focalizando de diferentes perspectivas as ações e os personagens, relativiza a objetividade do narrador heterodiegético. Além disso, as freqüentes ocasiões em que a voz do narrador fragiliza-se diante da exposição íntima da personagem – por meio do discurso indireto-livre, na maior parte das vezes, e do fluxo de consciência, em momentos mais tensos do romance – faz com que se tenha acesso aos desdobramentos afetivos do que, um dia, foi apenas político.

Desse modo, ao passo que em *Quarup* e *Bar Don Juan* evidencia-se a mobilização dos protagonistas em torno de um projeto coletivo/revolucionário, em *Sempreviva*, o que temos é o empreendimento de um “projeto individual” (BASTOS, 2000, p. 33): Quinho – personagem protagonista – após dez anos de exílio em Londres, retorna clandestinamente ao Brasil pela fronteira boliviana, com o intuito de localizar e expor “ao mundo, em toda sua feiúra” (CALLADO, 1981, p. 25), os torturadores e assassinos de sua amante Lucinda – a “sempreviva” em sua memória.

No entanto, como explicita Rocha (2007):

O protagonista persegue os assassinos de Lucinda não mais porque tenha qualquer firmeza ideológica que motive ações políticas, mas porque precisa remover, de seu íntimo, a lembrança da companheira. Sequer pode-se identificar a atitude de Quinho com a tentativa de vingá-la. O que ele deseja, outrossim, é um novo começo, é o exorcismo da lembrança onipresente de Lucinda por meio da execração pública de seus carrascos. A morte deles - física ou moral – significaria o desaparecimento da sempreviva e a possibilidade de reencontrar o fio de sua vida, que a morte de Lucinda suspendera.

Assim, enquanto os personagens de *Bar Don Juan* agem contra as contradições de uma realidade marcada pela opressão, repressão e censura, de que os mesmos estão sendo

vítimas no presente dos fatos narrados, em *Sempreviva*, tais descompassos já foram incorporados subjetivamente pelos sujeitos que os vivenciaram. À medida que Quinho age, sobretudo, em prol de si mesmo, numa tentativa de reconstituir os fragmentos do seu eu, estilhaçado pelas violências de que se tornou vítima no passado, as próprias frações de uma realidade essencialmente degenerada vão sendo delineadas.

Quando Quinho retorna ao Brasil, “os homens que mataram Lucinda já não são os mesmos” (BASTOS, 2000, p. 34): Ari Knut, o principal mentor, encontra-se disfarçado sob a falsa identidade de Juvenal Palhano, sujeito erudito, ocupado em investigar o canto dos pássaros e cultivar plantas carnívoras; Claudemiro Antero, vulgo Antero Varjão, também já não exerce a mesma atividade de torturar e exterminar humanos, e agora caça animais: situado numa fazenda em Corumbá (*Onça sem Roupa* – no Brasil e *La Pantanera* – na Bolívia), o personagem, em companhia de outros onceiros, dedica-se à perseguição e ao aprisionamento de animais, principalmente onças, à venda de peles e ainda ao tráfico de cocaína. Para investigá-los, o próprio Quinho assume a máscara de um escritor enviado pela *Wildlife Foundation*, a fim de escrever sobre o Pantanal:

- Bom disse Antero, como quem já investigou as possibilidades de interesse do interlocutor e não se entusiasmou demais. Quer dizer que você está escrevendo um livro... sobre o que mesmo?

- Fazendas do Pantanal. O futuro desta zona é fantástico, bastando uma checada no que já entrava nestas terras de dólares do Texas e em moedas da moda, como o iene, o marco alemão, em busca de proteína animal e de cavalos pantaneiros, cães de fila, para nem falar no ferro de Urucum, nos diamantes...

[...]

- Pode fazer o que quiser, disse o Onceiro, se levantando de repente, a casa é sua. Deve ter umas onças na jaula aí e jaguatiricas, uns gatos maracajá da última caçada. E olha, volta quando quiser, não precisa falar com ninguém não, vai entrando. (CALLADO, 1981, p. 36-37)

Nesse sentido, os personagens de *Sempreviva*, como afirma Rocha (2007, grifo da autora):

Compõem-se de traços do passado: o ex-delegado, o ex-torturador, o ex-militante de esquerda, a ex-guerrilheira. Tais personagens, lançados num *hoje* em que aqueles traços já não podem mais, sozinhos, os explicar, os preencher, surgem vagando num *entre* ambíguo representado pela fronteira, mas também pelo momento histórico de uma abertura política que ainda não é, efetivamente. O ex-delegado é, agora, onceiro; o ex-torturador, admirador de plantas raras e de música clássica; o ex-militante político agora é ativista ambiental. Todos, porém, na medida em que agregam traços de dois momentos distintos, o passado e o presente, não se reconhecem como totalidade nem no que eram antes, nem no que são agora. O único personagem não fragmentado é Lucinda que, capturada pela morte, suspensa no tempo pela memória de Quinho, cristalizou-se em sua integridade de militante de esquerda e de amante.

Na medida em que Quinho busca reconstituir os próprios estilhaços numa tentativa de compreender a si mesmo, o outro e a própria realidade que o circunda, sem que haja, no entanto, o impulso utópico de querer modificá-la, paralelamente, os fragmentos do universo do ex-torturador, também responsável pela morte de duas argentinas – Corina Hernández e Violeta Linares – vai sendo desvendado com toda a sua crueza e violência, o que se faz sentir também na elaboração da linguagem:

A porra do caralho de ter gente no mundo é que se ele tivesse um putinho dum filho de pele mosqueada e já parido com bigode de gato – ai que aí mesmo é que não parava mais de aparecer na fazenda viados do jornal e da tevê, e iam querer saber de novo, eternamente, se o frei tinha sido enforcado de tanto que enrabavam ele ou se ele Claudemiro, tinha mesmo testado com o cabo da vassoura a virgindade da babaca, um tanto engelhada, diga-se passagem, da madre. [...] o caralho, a porra da situação, é que se a corja descobrisse ia ter sempre e sempre aqueles viados querendo entrevista pra saber do cabaço da madre – tinha, porra – e do cu do frei, ou mesmo porra mais recente e mais fodida sobre a tal da Corina [...] de tanto não querer abrir a boca nem a cona teve que abrir a cova lá dela, o que afinal é feito fazer a própria cama, porra, o que é que tem, qual é o pó, só que fazer a cama pra dormir um sono da pesada – ai, até que rir demais é uma porra de viadagem mas só a gente se desbuceteando de novo de pensar na Corina cavando lá a cama dela e chorando, nua em pêlo, bem ainda apesar da gente ter tosquiado o cabelo dela nem sei mais por que, sacanagem. (CALLADO, 1981, p. 104-105)

Quinho consegue ter êxito em seu projeto particular: causa a morte de Palhano/Knut e de Claudemiro/Antero, torturadores e assassinos de Lucinda. No entanto, a realidade brasileira ainda não se encontrava preparada para ver expostas suas facetas obscuras e absurdas. Logo, o que resta ao sujeito que intenta não mais modificá-la, mas expô-la e tentar compreendê-la, é ser reduzido à desintegração total, tal como Lucinda foi:

Isto – a bulha que dele próprio vinham – o impediu de ouvir o tema, o motivo musical, o rangido de couros de Dianuel que se aproximava, que levantava pelo cano a coronha do 45, e, exagerando muito na força do braço, lhe fendia a cabeça. Quinho ainda teve tempo de ver o copo que afinal se estilhaçava no chão. E desta vez ele guardou para sempre, na sua, sem soltá-la, a mão de Lucinda, e guardou ela própria, toda ela, Lucinda perene, perpétua, imortal, sempre viva. (CALLADO, 1981, p. 289)

É nesse momento, portanto, que ocorre com Quinho “a conquista de uma integridade impossível de alcançar em vida. A mesma integridade de Lucinda, suspensa no tempo e cristalizada pela memória” (ROCHA, 2007). Resta, assim, ao leitor, além da certeza de um efetivo esmaecimento dos projetos utópicos delineados para a nação, a estupefação diante da persistente brutalidade transfigurada na ausência de receptividade aos próprios filhos expelidos da pátria.

2.3 A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA E O ESMAECIMENTO DO PROJETO UTÓPICO

É consenso entre a crítica especializada afirmar que uma significativa parte da literatura brasileira produzida durante o conturbado contexto sócio-histórico, político e cultural que se estendeu de meados da década de 1960 a meados da década de 1980 – a denominada ficção pós-64 – não apenas tematizou, mas questionou e problematizou, sob diferentes prismas, uma multiplicidade de aspectos relacionados à instauração do regime militar no Brasil, dentre os quais, a formulação, a incorporação e a reversão de projetos político/utópicos delineados em compasso coma a própria (des)crença dos sujeitos depositada na possibilidade de superação de uma realidade marcada pela opressão e pelas mais cruas formas de tolhimento das liberdades individuais e constitucionais.

O indígena, nessa conjuntura, reaparece como um elemento de fundamental importância nessa prosa de ficção. Mesmo quando assume um plano secundário, ele é tomado como a via de acesso mais viável à “implementação” de um projeto utópico de nação. Nas palavras do protagonista de *Quarup*:

Com índios se poderia retomar, refazer o império sem fim e criar na América uma República teocrática e comunista, na base do cristianismo dos Atos dos Apóstolos. Com seres novinhos da criação dava-se o salto definitivo para uma nova sociedade mundial. (CALLADO, 1984, p.20)

No entanto, o recrudescimento das agruras advindas do regime ditatorial contribui com o paulatino esmaecimento do projeto utópico/político de superação do caos e afirmação de uma realidade promissora. A impossibilidade de se reencontrar com uma sociedade indígena em um estágio tal como antes da colonização, também é decisiva na desconstrução dessa utopia. Os indígenas já estão “modificados” pelos adventos da civilização. E a reversão dos projetos utópicos mostra que é impossível captar os fragmentos de um passado rasurado por erros históricos, a fim de amenizar as contradições do presente e projetar um futuro redentor.

Em *Quarup*, a concatenação forma/conteúdo deixa entrever uma construção utópica com maior intensidade. Esse romance, como afirma Chiappini (1983, p. 101):

É uma ficção muito próxima da história, mas ao contrário desta não precisa retroagir nos séculos para interrogar o presente. A interrogação se faz pelo confronto de dois tempos e dois modelos sociais simultaneamente vividos: a sociedade indígena, ainda legível nos restos do presente (ou a sociedade que ela pode inspirar num futuro utópico encarnado na luta camponesa) e a sociedade

branca, cidadina, capitalista e americanizada, depois de afrancesada, do Brasil litorâneo.

Esse movimento da cidade para a selva, presente em *Quarup*, assume um objetivo muito específico: dar azo ao ideal de constituição de uma nação a partir dos índios do Brasil Central. Em paralelo a essa visão “a-priorística” do protagonista Nando, o enredo da narrativa, temporalmente sequenciado e atado às relações de causalidade pela voz de um narrador heterodiegético, delinea uma longa trajetória cumprida por ele: um processo simbólico que compreende o despir-se de pré-conceitos, o mergulhar na própria interioridade, o despertar da consciência crítica para a realidade e a tentativa de empreendimento de projetos inovadores com o objetivo de modificá-la.

No entanto, no centro geográfico do país, o estado em que os indígenas se encontram é, para Nando, desestimulante: aculturados, famintos e degenerados pela doença. Essa situação mostra a impossibilidade de se recomeçar um Brasil “com os seres novinhos da criação.” (CALLADO, 1984, p. 20). E, assim, Nando desanima de empreender o seu projeto utópico. Essa desilusão, nos romances calladianos posteriores, mesmo os que não abordam o índio como personagem, a partir de procedimentos estéticos distintos, também será notado.

Como afirma Roberto Schwarz (1978, p. 92), em *O pai de família e outros estudos*:

A história não é uma velhinha benigna. Em *Quarup*, o romance ideologicamente mais representativo para a intelectualidade de esquerda recente: um intelectual, no caso um padre, viaja geográfica e socialmente o país, despe-se de sua profissão e posição social, à procura do povo, em cuja luta irá se integrar – com sabedoria literária – num capítulo posterior ao último do livro.

Diferentemente de *Quarup*, em *Bar Don Juan*, a partir da exposição do fracasso de uma resistência ao regime militar, o que emerge da narrativa é uma tonalidade pessimista e desiludida. Tal tonalidade, ao se projetar para além da ficção, desestabiliza as credibilidades depositadas na reversão da realidade essencialmente degenerada. Assim, a derrota dos “guerrilheiros” que se mobilizaram em prol de uma revolução político-social é, por extensão, a transfiguração de um sentimento de derrota da própria nação. O que se nota, assim, é “a desconfiança, minando a utopia, que se manifesta, em *Bar don Juan*, na letra mesma do romance, fragmentado e previamente derrotado que não consegue encontrar forças para atingir a essência complexa do fenômeno que se propõe contar.” (CHIAPPINI, 1983, p. 168).

Como afirma Lygia Chiappini (1983, p. 170) a respeito do processo de escritura das obras literárias na década de 1970: “Escrever é resistir à fragmentação que ameaça destruir o romance, resistindo também à hibernação da pátria dentro do exílio de cada um.” Embora haja

uma certa proximidade entre o enredo de *Bar don Juan* com o universo jornalístico, “a fragmentação do romance tem a ver, portanto, com a dificuldade de construir uma visão de mundo coerente.” (CHIAPPINI, 1983, p. 170)

Essa dificuldade será levada às últimas consequências em *Reflexos do baile*. Nele, o que se observa é o desdobramento de todos esses projetos ideológicos em um projeto estético radicalizado. Nele, o esfacelamento da utopia coaduna com o estilhaçamento do enredo. Como afirma Bastos (2000, p. 33):

Reflexos do baile é um passo à frente na aparente desconstrução do projeto estético-ideológico de Antonio Callado a que já nos referimos. A concentração temporal funciona como elemento redutor, muito embora seja impossível determinar o lapso de tempo em que se dão os fatos. O único elemento de alguma valia são as indicações dos dias da semana em que Rufino escreve em seu diário, mas a falta de data, aliada ao fato de que os registros são interrompidos com o deflagrar da loucura, impede a correta delimitação cronológica. Talvez a relativa “pobreza” da matéria tenha imposto, como compensação, a sofisticada dispersão do foco narrativo e o conseqüente fracionamento da estória.

Marcados pela exacerbação desse sentimento de derrota é que, em *Sempre viva*, os sujeitos sequer terão impulsos para buscar o empreendimento de algo grandioso para o Brasil. O que podemos reconhecer são as próprias marcas da opressão e da repressão incorporadas subjetivamente pelos indivíduos que as vivenciaram. Daí a consciência apresentar-se de forma desconexa, estilhaçada e toldada por um significativo tom de ceticismo. E a narrativa, como sintetiza Chiappini (1983, p. 178):

Descontínua, cheia de vazios, de idas e vindas, de pontos obscuros, de símbolos mais ou menos herméticos, labiríntica e - ela também - ameaçadora. Para alcançar a explosão de sentidos que busca, ela se abre em leque, querendo não apenas narrar, mas relembrar, desenterrar os fatos que ameaçam ficar sepultados nas senzalas de nós mesmos, para tentar compreender a tragédia do passado e do presente. Mas o sentido é escorregadio; o vivido é caótico e a memória de um homem só meio indefesa diante da inércia do passado enterrado.

De *Quarup* à *Concerto carioca*, como podemos observar, em compasso com o contexto sócio-histórico, político e cultural, há o trânsito de uma projeção utópica para além da ficção ao seu gradativo esfacelamento. Em *Quarup*, o elemento propulsor dessa utopia é o indígena. Como acredita o personagem protagonista, o índio seria o único ser “impoluto” por meio do qual se poderia recomeçar uma sociedade mais justa e mais igual. No entanto, dois fatores principais convergem para a deterioração desse ideal: os extremos de um poder cerceador e a própria “corrupção” dos costumes, ou mesmo da saúde, do indígena. É a partir dessa triste constatação que o índio em *Concerto carioca* já faz parte de uma tentativa de transformação

do presente dos fatos narrados. Mesmo porque, nesse romance já não há nenhum impulso transformador: nele a utopia cede lugar à distopia. Resta apenas a exposição crítica dos maus tratos, incompreensão e marginalização dos indígenas que, numa perspectiva mais ampla, tem sido uma constante na ficção contemporânea que revisita o indianismo como tema literário.

Embora esses romances discutidos dialoguem com as discrepâncias de um dado contexto histórico extra-ficcional, tais obras transcendem as questões atadas a uma época e a uma temporalidade específicas: a própria contingência sócio-histórica com a qual dialogam com repulsão e alto teor crítico. E, assim, ao fazê-lo, atingem a essência de qualquer realidade desestabilizada e desestabilizadora, por meio da representação artística contundente do mundo indígena destruído.

Os dois últimos romances de Antonio Callado, *A expedição Montaigne* e *Concerto Carioca* (já discutidos), trazem, novamente, à tona a questão do indígena. Em *Concerto Carioca*, como vimos, o índio já se deslocou da selva para a cidade e as agruras por ele padecida na instituição de menores remete aos históricos conflitos irresolutos entre brancos e índios. O modo como esses impasses ideológicos e formais se configuram em *A expedição Montaigne*, veremos no capítulo a seguir.

3 A *EXPEDIÇÃO MONTAIGNE*: O INDIANISMO REPENSADO

- *Você, Ipavu, vai chefiar ao meu lado a Expedição Montaigne, cujo objetivo é restituir você à comunidade dos índios xinguanos, já que você, libertado por mim deste inédito campo de concentração, único nas Américas, onde se trancafiavam vocês, índios, e os naturais donos da terra, você, último dos camaiurá, ao Culene retornará.* (A. CALLADO)

Para se compreender de que modo a questão do indígena é abordada no romance também calladiano, *A expedição Montaigne*, organizamos as discussões deste capítulo do seguinte modo: embora saibamos que as categorias narratológicas – narrador, personagem, tempo/espço, enredo – se imbricam na tessitura da narrativa e juntas constituem um todo significativo, para fins de uma leitura mais detalhada, esses aspectos foram desdobrados em pelo menos três partes – “O olhar de Ipavu X A consciência da voz narrativa”; “O traço anti-heróico das personagens”; “Uma inócua expedição e o resgate impossível da nação”. E ainda, elaboramos uma quarta e última parte – “*A expedição Montaigne*: a representação do índio/nação” – para tentar atar os fios da meada (as partes constitutivas do trabalho) e concatenar as discussões à realidade sócio-histórica, política e cultural, na qual a narrativa se insere.

3.1 O OLHAR DE IPAVU X A COSCIÊNCIA DA VOZ NARRATIVA

Publicado em 1982 por Antonio Callado, *A expedição Montaigne* toma o seu título emprestado da expressão que, na narrativa, nomeia os “expedicionários” que partem de Resplendor, Minas Gerais, rumo à aldeia Camaiurá, no Parque Indígena do Xingu. Fundada por Vicentino Beirão, jornalista e ex-funcionário do Serviço de Proteção ao Índio, a expedição, cujo único integrante era Ipavu – um índio tísico e reeducando do reformatório indígena de Crenaque – foi organizada para supostamente restituir as terras brasileiras aos indígenas. No entanto, alguns enganos aparentemente cômicos que, desde o princípio, engendram esse “projeto auspicioso” de Beirão, deixam latente a história dolorosa do indígena no Brasil. Nesse sentido, como veremos, duas imagens distintas do indígena se apresentam na narrativa: uma, a partir da visão que ele tem de si próprio e outra, apresentada pela voz que organiza os fatos narrados.

A alusão ao filósofo Montaigne, no título da narrativa e na expedição de Vicentino Beirão, não é gratuita. Em seu ensaio intitulado *Dos canibais* (1961), Montaigne expressa grande admiração pelos índios e chega a equiparar as suas virtudes às dos heróis gregos. Além

disso, por meio de diversos exemplos e demonstrações empíricas, Montaigne desconstrói a imagem dos indígenas como bárbaros e deixa explícito que ser diferente ou possuir uma cultura distinta não implica ser inferior, mesmo porque, “cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra.” (MONTAIGNE, 1961, p. 261). Essas considerações contribuíram, sobretudo durante o Romantismo, para a disseminação da idéia dos nativos como o “bom selvagem”, conceito desenvolvido por Rousseau. A remissão a Montaigne já no título desse romance calladiano abre veios para um diálogo com o que se poderia chamar de tradição nativista da literatura brasileira e ainda instaura questionamentos sobre a representação do índio abordado na narrativa.

Os fatos narrados em *A expedição Montaigne* são organizados e apresentados ao leitor através da voz de um narrador que não participa da diegese, enquanto personagem principal ou secundária. Essa escolha estética é muito peculiar, pois permite a ele expressar uma visão crítica e avaliativa distinta daquela expressa pelo protagonista, que é um indígena, e pelos demais personagens. Esse narrador opta, assim, por iniciar a exposição do texto literário com a caracterização de alguns traços comportamentais do protagonista, Ipavu:

Ipavu gostava, na hora de dormir, de ver as horas, ou melhor dizendo, a hora, que só tinha uma naquele relógio parado, de algarismos grandões. Era o relógio de pé, bem mais alto do que ele, do presídio, ou reformatório indígena de Crenaque, em Resplendor, Minas Gerais, e ficava bem na frente da cela de Ipavu, a qual não se fechava nunca, nem de dia nem de noite. Às vezes a dor se avacalhava tanto, pedia arrego de um ajeito tão covarde, feito lutador frouxo, panema, que a gente até tem vergonha de medir forças com ele, que Ipavu se sentia leve, leve e se via abrindo os braços no ar, como se ele fosse o relógio e os braços dele o ponteiro afinal andando, descolados um do outro em vez de continuarem parados no meio-dia ou na meia-noite, como estavam, meio indecentes, trepados um no outro. (CALLADO, 1982, p. 9-10)

O olhar de Ipavu que atribui erotismo aos ponteiros do relógio é o mesmo que, despido de qualquer impulso transformador, lhe permite a aceitação tácita das condições que, historicamente, lhe foram impostas. Debilitado pela tuberculose, Ipavu deixa a sua tribo Camaiurá, a fim de restabelecer-se. No entanto, as consequências de sua vida boêmia e marginalizada fazem com que, quando os fatos narrados se iniciem, Ipavu encontre-se recluso em um reformatório indígena. O olhar conferido pelo narrador ao carcereiro, Seu Vivaldo, faz jus à imagem depreciativa do índio que Ipavu tem de si próprio:

Muitos anos atrás, quando tinha sido criado o reformatório, achava índio o próprio estrume da terra, quer dizer, gente que só podia servir de adubo pra lavoura de branco e pra pasto de boi de branco, e que agora quando o presídio vivia abrindo e fechando, e ia acabar fechando mesmo, com esses doidos desses Vicentinos Beirões a dizer besteira, agora ele até gostava dos índios, ou pelo menos reconhecia

que eles podiam ter lá suas qualidades. Seu Vivaldo tinha descoberto, por exemplo, que índio não tinha nada de tão burro não, como falava o pessoal por aí, tanto assim que se a gente pegasse índio bravo mas ainda meninote – e estava aí Ipavu, que não deixava ele mentir – a primeira coisa que índio descobria é que ser índio era uma merda de fazer gosto. (CALLADO, 1982, P. 19)

Essa visão, nada idealizadora da figura indígena, inquieta-nos, pois deixa latente formas de exclusão por atitudes, vozes e silêncios, que por muito tempo tentaram justificar o genocídio, a aculturação e a miséria que corroeram e ainda aniquilam populações indígenas. Outra personagem cujo olhar é de grande importância para a configuração “anti-romântica” do índio nesse romance calladiano é Vincentino Beirão, que se auto-denomina “o libertador de silvícolas” (CALLADO, 1982, p. 11):

Aos gritos que dava Vincentino Beirão, em português e numa língua estrangeira, contra a tirania, contra os velhos grilhões da corrente da âncora, saíram das entranhas do casarão os dois únicos índios que, além de Ipavu, ainda havia lá, Canoeiro e Atroari de nome, e o funcionário Vivaldo, Seu Vivaldo, ex-carcereiro, que aguardava nomeação para novo cargo desde que Crenaque fora fechado como presídio e reformatório e soltos os índios delinquentes. (CALLADO, 1982, p. 11)

Vicentino Beirão, acompanhado de um fotógrafo, chega ao reformatório indígena com o objetivo de libertar os índios que, como vimos, eram apenas três, pois a intenção era organizar uma expedição rumo ao centro do país e, supostamente, empreender uma revolução para restituir as terras do Brasil aos indígenas.

O que a gente vai fazer, de fato, é levantar, em guerra de guerrilha, as tribos indígenas contra os brancos que se apossaram do território a partir daquele glauco gluglu do ferro da cabrália cabrália caravela logo depois que a figura da proa, lança de S. Jorge e língua do dragão, abriu as coxas e os grandes lábios de mel da bugra Iracema, ocupada a lavar-se, sem uluri, na praia. Vamos botar os brancos de joelhos, por terem descabaçado Iracema, assim como, se soltando do cabrestante e se enfiando no mar baiano, a âncora da nau de Pedro varou o hímen nheengatu. (CALLADO, 1982, p. 30)

Em contrapartida à aparente grandiosidade desse projeto revolucionário está a imagem decadente da própria “expedição”, cujos únicos integrantes eram Ipavu e Vincentino Beirão. O primeiro, interessado em apropriar-se de seu gavião Uirucu para facilitar a sua fuga dos botequins e, o último, em lucrar com a ajuda das pessoas que se dispusessem a cooperar com a causa:

Ele [Vicentino Beirão] tinha, num alforje, dinheiro muito, recolhido na boa terra mineira, que passa por sovina porque dá pouco mas que deixar de dar não deixa, e onde a coleta, iniciada em Resplendor, tinha chegado ao saco das secas, à

enxurrada de notas de Pirapora, e com dinheiro no bolso é tudo paraíso, é tudo um vasto presídio de Crenaque. (CALLADO, 1982, p. 49)

A exposição desses objetivos antagônicos à causa indígena e, antes individuais do que coletivos, revela, ironicamente, o total esfacelamento dos projetos utópicos para a nação, e, mais uma vez, problematiza o estado de miséria e descaso no qual muitos indígenas se encontravam. Tais constatações podem ser apreendidas na narrativa, a partir da visão privilegiada de um narrador que consegue sondar a interioridade dos seres ficcionais e conferir-lhes autonomia para exprimirem os mais distintos olhares para a realidade.

O olhar de Ipavu, para si mesmo e para o mundo que o circunda, é aquele que não questiona e não desestabiliza ou problematiza as contradições que lhe dizem respeito. Entretanto, a sua visão, longe de hilária, é extremamente incômoda, pois revela a trágica condição de um índio marginalizado, corroído pela miséria, pelo sofrimento, pela doença e que ainda não assumiu uma consciência crítica sobre a dimensão e profundidade das “feridas” que, historicamente, lhe foram causadas, por isso prefere distanciar-se de sua origem e tentar ser como um branco:

Ipavu não queria por nada deste mundo voltar a ser índio, nu, piroca ao vento, pegando peixe com flecha ou timbó, comendo peixe com milho ou beiju. Queria viver em cidade de caraba, com casas de janela empilhada sobre janela e botequim de parede forrada, do rodapé ao teto, de bramas e antárticas. Índio era burro de morar no mato, beber caxiri azedo, numa cuia, quando podia encher a cara de cerveja e sair correndo na hora de pagar a conta. (CALLADO, 1982, p. 13)

O contraponto dessa visão de Ipavu é estabelecido pelo pajé da tribo dos Camaiurá, Ieropé, que se debate pela manutenção dos costumes indígenas e se recusa, por exemplo, a aplicar penicilina em seus pacientes, mas, quando doente, se diz estar possuído por entidades sobrenaturais e toma o antibiótico:

- Ieropé, Ieropé, o que é que você fez, puto velho, da tua fé de pajé?

Isso era o outro Ieropé, fingindo solenidade, com voz de antepassado, mas todo zombaria e risadinhas, sacudindo os bagos e a piroca pra ele, querendo dizer que ele, Ieropé, de agora em diante mais ainda, nunca mais ia foder, nem curar ninguém: não era mais pajé, e era só meio homem, meio mulher.

A verdade é que ele tinha levantado a pedra, metido a mão no buraco como se estivesse metendo ela no tamá imundo da mãe de Fodestaine, e tirado de lá o vidro de penicilina, cuja vista maldita, ainda por um instante, o conteve, mas foi aí que as dores da Jaçanã incharam ele, foram subindo para a garganta, repetindo passo a passo a morte de Maria, última cliente, e Ieropé – com medo de morrer a morte de Jaçanã, e sem pensar, este o grave pecado, que continha, transportava em mesmo o recém-nado candiru sagrado – emborcou o vidro e comeu o pó da porra penicilina que um dia tinha gerado Fodestaine. (CALLADO, 1982, p. 92)

Essa imagem da degradação indígena, reiterada pelo pajé Ieropé, cujos saberes já não inspiram credibilidade na tribo, também assume grandes proporções quando, por exemplo, os signos utilizados por Ipavu para interpretar a realidade – aqueles que colocam em primeiro plano sexo e dinheiro – dão vazão a um modo específico de ver o mundo, nada idealizado e muito pragmático:

Tudo era de todos porque índio não tinha cerveja, tira-gosto, empada, nem dinheiro, grana, porra, porque ninguém queria nada daquilo que o índio tinha e na praia ou em beira de rio índio vivia mesmo era paquerando navio, esperando que chegasse barco de branco. (CALLADO, 1982, p. 39)

Com esse mesmo ponto de vista é que Ipavu integra-se à “expedição Montaigne”. Ele não quer ser restituído à sua tribo, mas apropriar-se de seu gavião Uiruçu para facilitar a sua saída dos botequins sem pagar as contas:

Ah, se Ipavu pudesse carregar Uiruçu para o botequim não ia mais nem precisar fugir na hora de pagar o porre, que era só exibir a lindeza de Uiruçu, harpia chamada dos brancos, as asas de flor de sabugueiro, penacho alvo, ou então mostrar aos botequineiros recalcitrantes o olho de Uiruçu, miçangão de puro assassinato. (CALLADO, 1982, p. 15)

Ipavu, com essa expectativa, se junta à expedição de Vicentino Beirão. A forma irônica com que a voz narrativa contrapõe o engenho e a grandiosidade, que se poderia esperar de uma expedição que tivesse o fim de promover uma grande revolução em prol da causa indígena, a uma visão deprimente do estado atual do indígena, como por exemplo, a imagem decrépita de seus participantes, a precariedade dos meios de organizá-la e os objetivos individuais que são postos em primeiro plano, leva a crer que tal expedição não passa de um grande embuste.

Uma falácia, engendrada por múltiplos engodos. De acordo com Vicentino Beirão, outro objetivo da expedição seria a reintegração de Ipavu na comunidade dos índios xinguanos, por ele ser o último índio camaiurá. No entanto, Ipavu, além de manifestar aversão aos costumes indígenas, não é o último dos camaiurá:

Depois de atracar a canoa numa angrinha do rio, de areia branca, daquelas que, em setembro, ficam cheias de ovos de tracajá, Ipavu, se não estivesse tão cansado e sem fôlego, ia, de pura gozação, perguntar a Vicentino Beirão se ele ainda sabia o que é que tinha vindo fazer na terra dos camaiurá, já que Beirão, talvez por sorte dele, nem pensava mais em dizer a uma centena de camaiurá que Ipavu era o último deles. (CALLADO, 1982, p. 103)

A reiterada visão irônica desse narrador que explicita e põe em xeque as incongruências de um projeto que não é levado a sério sequer pelos participantes, acentua-se ao apresentar o desfecho de tal expedição: ao chegarem na aldeia Camaiurá, Ipavu consegue apropriar do gavião-real e ao tentar retornar para Resplendor, já bastante debilitado pela doença, é encontrado morto no interior de uma canoa que roubara para a sua partida.

Enquanto a canoa, serena, continuava sua marcha rio abaixo, o gavião agora dentro dela, cabeça reta, dando menos a impressão de rasgar o vento que eles vinham vindo, o gavião, o menino morto, a canoa fúnebre, pra que ele, vento, se abrisse robusto e oco feito uma redoma e fosse seguindo com eles, protegendo eles. (CALLADO, 1982, p. 127)

E Vicentino Beirão, aprisionado por Ipavu na gaiola de Uiruçu, é confundido pelo pajé Ieropé com o branco Fodestaine – Karl von den Steinen, o estrangeiro que fez a primeira expedição ao Xingu em 1884 – a quem ele considera o responsável pela degradação da tribo, e por tal motivo, queima-o em sacrifício.

Seja como for, e atestando, pelo menos nisso, a validade da cantilena de Ieropé, o fogo que consumiu Vicentino Beirão podia realmente ter lavrado em dias de antanho, pois ninguém, no Brasil propriamente dito, soube dele, do fogo, ou de que, ou quem, teria sido por ele devorado e desfeito, ontem, anteontem ou quando quer que fosse, faltando qualquer menção, registro ou referência, escrita de viva voz, ao mesmo. (CALLADO, 1982, p. 123)

Esse desenlace, inesperado por ambos os personagens, foi estrategicamente elaborado pelo narrador, cujo olhar irônico e desencatado já fornecia, ao longo da narrativa, pistas de que tal expedição não chegaria a promover nenhuma grande revolução. Dentre esses indícios estão o confronto entre os projetos de Ipavu e Vicentino Beirão; a aversão de Ipavu à causa indígena e, principalmente, os traços anti-heróicos que caracterizam esses “expedicionários”, como observaremos a seguir.

3.2 O TRAÇO ANTI-HERÓICO DAS PERSONAGENS

O universo fictício de *A expedição Montaigne* não é povoado por muitas personagens. Como protagonista, temos o índio Ipavu, e as demais criaturas ficcionais que também desempenham algum papel importante no desenvolvimento do enredo são: o pajé Ieropé, Vicentino Beirão e Seu Vivaldo. As duas primeiras, indígenas, e as duas últimas, brancos. O traço em comum que as colocam numa situação de similaridade é algum tipo de rebaixamento, cujo exagero as tornam quase caricaturescas: Ipavu é o índio degradado moral

e fisicamente; Ieropé é o pajé desmoralizado cujos saberes ancestrais não fazem mais efeito; Ipavu e Ieropé são, por extensão, a expressão da degenerescência da cultura indígena; Beirão é o intelectual fracassado que possui uma visão distorcida de país; e Seu Vivaldo, o ex-carcereiro desqualificado que aguardava nomeação para um novo cargo desde que o reformatório indígena fora fechado.

Cada capítulo da narrativa corresponde, de forma intercalada, a um fragmento da história desses personagens. O primeiro, por exemplo, coincide com a apresentação do protagonista no presente dos fatos narrados: os últimos momentos de Ipavu no reformatório indígena e o inesperado surgimento de Vicentino Beirão. Esse encontro de uma personagem indígena com um suposto “libertador de silvícolas” é que desencadeará a seqüência dos demais fatos narrados. É também nesse primeiro momento que já encontramos um elemento que fundamentará toda a narrativa: a tragicidade revestida de uma faceta cômica. Exemplo disso é a própria expedição Montaigne, cujo aparente heroísmo reforça o sentido real de degradação e destaca os interesses escusos que movem os expedicionários. Insere-se, nesse ponto, a figura de Ipavu, tomada por Vicentino Beirão como imagem emblemática da expedição, a quem ele atribui o papel de ser o último dos camaiurá, já dizimados pelos brancos, e que, por meio da expedição retornaria ao seu lugar de origem. Ocorre, porém, que Ipavu não é o último dos camaiurá e, confessadamente, tem como único projeto de vida ser como branco e nunca mais voltar para o mato.

Ipavu, sob esse aspecto, embora seja considerado por Vicentino Beirão o “brasão” da expedição, apresenta características com um significado às avessas, tornando-se, assim, um grande anti-herói, já que ele próprio gostaria de ver a tribo destruída. Ora, se a peculiaridade do anti-herói, como explicita Reis e Lopes (1994, p. 34), decorre da sua configuração psicológica, moral, social e econômica, normalmente traduzida em termos de desqualificação e desmoralização, Ipavu é, por excelência, um grande anti-herói do romance em questão. Ao ser reconstituída a trajetória da vida de Ipavu, o que temos, logo de início, é a troca do nome de Ipavu:

O verdadeiro e olvidado nome de Ipavu era Paiap mas como Paiap falava muito em Ipavu, a lagoa dos camaiurá, os brancos tinham trocado o nome dele pelo da lagoa e Paiap tinha despido o nome verdadeiro com a indiferença, o alívio de quando, roubada ou ganha uma camisa nova, jogava fora a velha, molambo roído de barro branco, de urucum vermelho, de jenipapo preto, vai-te, camisa, pra puta que te pariu, dizia ele pra fazer os brancos rirem que branco, sabe-se lá por que, sempre ria quando índio dizia palavrão ensinado por branco. (CALLADO, 1982, P. 13)

A perda de identidade dessa personagem indígena culmina com a mudança de seu nome próprio e se potencializa com a sua linguagem rebaixada, destoante de uma certa tradição indianista brasileira:

- Vou te dizer uma coisa, ô cara, disse Ipavu caprichando em falar bem bacana, bem papo de boteco, eu sou é brasileiro, ta sabendo, e que você enfie no rabo essa tal comunidade de índios xinguanos e não sei mais que lero, pó, e antes que eu me esqueça vá pra puta que pariu que a minha transa é outra é outra, ta manjando. Eu saí de lá cuspiendo de nojo, continuo cuspiendo e vou cuspir enquanto tiver fôlego e pulmão, que meu negócio é no asfalto, meu chapa, e eu cago mais ainda pra branco que quer virar índio do que pra índio de merda, que acha que ser índio é um barato, feito o Ieropé, morou? (CALLADO, 1982, p. 28)

A abundância de palavras de baixo calão na composição das falas de Ipavu, além de aproximar-se do modo de falar do malandro e/ou delinquente/marginalizado social, caracteriza um modo muito específico de ver a realidade: ao perceber-se capaz de rebaixar o outro por meio da “língua de branco”, Ipavu também acredita se igualar ao comportamento dos brancos. Desse modo, essa personagem que não congrega em sua composição nenhum traço heróico ou idealizado, “constrói o reverso do pitoresco exótico, mítico, que se poderia inicialmente esperar de um personagem que retorna ao mato depois de exilado de sua tribo.” (SANTINI, 2007, p. 2). Reunidas as principais características de Ipavu, o que se tem é: negação dos costumes indígenas; absorção dos costumes brancos rebaixados ligados à boêmia e à malandragem; vulgarização do sexo e desqualificação da crença nos deuses indígenas

Ipavu fora expulso da tribo camaiurá por ser tuberculoso e enviado a um hospital em Resplendor, Minas Gerais. Foragido, Ipavu começa a cometer pequenos furtos - cerveja, farinha, carne seca, goiabada, cigarro – e alguns delitos mais, como sair dos bares sem pagar as contas. Por tais motivos é enviado ao reformatório indígena de Crenaque, onde encontra outros índios que também querem permanecer na cidade, para os quais a cerveja e as prostitutas também se mostram mais atraentes do que as índias e o cauim:

Ipavu tinha aquelas angústias, até às vezes de engolir o ar, porque doía o puto do peito e isso de doer assim não doía quando ele ainda estava na aldeia camaiurá, nem a tosse, lá, acabava no cuspe vermelho de agora, cor de urucum, mas mesmo assim Ipavu não conseguia ficar apenas, ou pelo menos sempre, ou o dia todo com raiva da tal da tísica porque ela afinal de contas em dois tempos tinha tirado ele do mato pro hospital e do hospital ele tinha fugido pela janela e se mandado e tinha acabado ali no reformatório Crenaque, brasileiro de pai e mãe, de calça e blusão o dia inteiro, sem falar que ele até tinha sido dono de uma cueca, afanada de mansinho do armarinho do Miguel Turco e enfiada no sovaco, por dentro da camisa, enquanto o Miguel virava as costas pra pegar o pente de bolso que Ipavu tinha comprado e pago ali na bucha, como manda a honestidade. Não. O negócio do peito bichado e do cuspe de urucum estava tudo legal, e saía nas urinas, que vida de brasileiro era isso mesmo e só fica lá no meio dos bichos e do mato

quem não quer progredir na vida, quem quer continuar bugre e filho da puta duplo, quer dizer, filho da puta índia, como tinha dito aos berros o capitão da PM de Carmésia quando batia nele de sabre no dia do primeiro porre de Ipavu no Bar Resplendor. (CALLADO, 1982, p. 15)

O único elemento que ao longo de toda a narrativa simboliza o vínculo que Ipavu ainda mantém com a tribo é o gavião Uirucu, cuja apropriação para as eventuais fugas dos botecos leva o protagonista a integrar-se na expedição Montaigne:

Por pouco Ipavu não revelou o plano dele de chegar de noitinha aos camaiurá pra sequestrar Uirucu, tirar o cutucurim da gaiola e voltar correndo ao avião, correndo ou até, quem sabe, carregado por Uirucu em voo raso debaixo das árvores, como se ele, Ipavu, fosse caça e Uirucu um amoroso caçador levando vivo pra casa um macaco, uma oncinha, o que não era assim tão difícil de imaginar, já que, magro como ele estava, podia afinal ser carregado por debaixo das árvores por um gaviãozinho daqueles, que pegava até macaco já grande, pai de família. (CALLADO, 1982, p. 31-32)

Entretanto, a ambição não prevalece apenas nas atitudes de Ipavu: ao longo dos fatos narrados, fica evidente que a intenção de Vincentino Beirão ao compor uma expedição para supostamente restituir o Brasil aos indígenas era apenas um pretexto para obter dinheiro das pessoas que se dispusessem a ajudar os indígenas:

A PM desconversou, o prefeito ficou mais branco que papel almaço, só que agora mais parecido, com umas riscas cor de rosa, e aí, depois que o prefeito [de Pirapora] passou para o Beirão um saco de grana, cheio de notas, erva viva, verba das secas, disse ele, quando pediu recibo, a Expedição tratou de ir pra bem longe, no meio do mato. E, por exigência do Beirão, ficou na porta da Pirapora um cartaz que dizia, em letras garrafais, vermelhas: “A Expedição Montaigne ao povo de Pirapora: *formez vos bataillons, montrez, vous aussi, vos couillons.*” (CALLADO, 1982, p. 43)

Lunático oportunista, Vincentino Beirão, no decurso da “expedição”, convencia as pessoas de pouca instrução a contribuírem com dinheiro e recusava veementemente outras doações:

Se a Expedição rumava ao Xingu não podia carregar fardos, ainda mais que, como os pássaros do céu e os lírios do campo, jamais pensavam no alimento do dia seguinte enfiado em sacaria e vasilhame e sim, exclusivamente, sob a forma portátil do dinheiro em curso no país. (CALLADO, 1982, p. 43)

Tal oportunismo escancarado leva à conclusão de que o projeto de revisão da história da colonização do país não passa de uma falácia/engodo e que a restituição do passado também é uma loucura/uma impossibilidade. Além disso, o discurso enviesado de Beirão deixa explícito uma visão distorcida de país, que procura interpretar a realidade brasileira à

luz de símbolos europeus, principalmente da Revolução Francesa, o que aprofunda a visão distorcida da realidade nacional. A viagem dos expedicionários que se encerra na aldeia Camaiurá e culmina com o aprisionamento de Vicentino Beirão e o seu posterior sacrifício a Maivotsinim, o leva, momentos antes de sua morte, a ser equiparado pela voz narrativa, ironicamente, a Joana Darc:

O que não se pode afirmar, jurando em cruz, como se diz, mas se pode razoavelmente inferir, e lamentar, ao mesmo tempo que se lamenta, em si mesmo, o suplício do Beirão em sua jaula ardente, é que ele não terá sequer vislumbrado que, na ágrafa mitologia do Xingu uluriano e camaiurano, tal como estava sendo remanejado na crônica hortativa e imprecatória de Ieropé, pajé-cadiru, ele, Beirão, adquiria uma importância vital, consumindo em si mesmo, reduzindo, por assim dizer, às cinzas dele próprio o ser que nunca devia ter sido. Em compensação, se considerarmos sua formação cultural, sua leitura, bastante extensa, e sua predileção pela história e as tradições francesas, Vicentino (ainda que sem intuir, como se diz agora, que o sacrifício dele podia estar colocando os camaiurá numa encruzilhada histórica tão importante quanto a outra, de outra fogueira) terá tido a lembrança vaga, enfumaçada, um tanto sufocante mas também luminosa dos últimos momentos de uma mocinha francesa, da roça, ardendo entre os arcos de arqueiros anglos. (CALLADO, 1982, p. 122)

Vicentino é queimado em sacrificado pelo pajé Ieropé, por ser considerado o responsável pela descaracterização da tribo indígena. Essa imagem da degenerescência indígena acentua-se quando se observam os próprios traços que compõem Ieropé: seus saberes/poderes não surtem efeito, nem inspiram credibilidade, sequer a ele próprio.

Ai, gritava, gania, uivava Ieropé, magro, negro, reduzido, tanto quanto um homem podia, às dimensões do candiru, agulha dos dois mundos, ai, dói um tiquinho só, num momento de trevas, que eu não dormia mais, não parava de doer, não tinha mais nem espaço pra mim mesmo, Ieropé, em tanta dor, quando o outro, a boca imunda, o debochado, acasalou com a minha dor a dor de Maria Jaçanã, e eu mais ela parimos – ai, não!... Não bebi nada pra porre e devassidão, juro, feito meu aprendiz Javari quando tomou o xarope numa vez, dum trago, feito caxiri, vinho de buriti, e foi um tiquinho, uma gota, um gole, eu juro, não deu pra passar dor nenhuma, ainda mais que era daqueles vidrinhos de encher injeção na seringa pra enfiar na bunda depois e eu bebi direto, bebi, eu sei, a porra de Fodestaine, que eu não dava aos doentes, à Maria Jaçanã, que eu recusava, eu sei, eu sei, não precisa repetir a mesma coisa o dia todo, a noite inteira, eu sei que Ieropé bebeu a sua fé de pajé, acabou com sua malícia e sapiência de candiru, a agulha que prende os mundos, o fedorento, catinguento de Maivotsinim. (CALLADO, 1982, p. 100)

Desprezado e perseguido pela tribo por ter se recusado a aplicar penicilina na índia Maria Jaçanã, deixando-a morrer, mas aplicando em si próprio quando doente, a degradação do pajé Ieropé torna-se a expressão da decadência de uma cultura e de um povo. Dito de outro modo, significa “a resistência moribunda de toda uma cultura e a destruição pelo contágio do branco com os índios do Brasil. (CHIAPPINI, 1983, p. 228). A atitude final de Ieropé –

oferecer Vicentino Beirão, compreendido como Fodestaine, em sacrifício – poderia significar a destruição do mal, a inversão do fio da história e a restituição dos traços primordiais da tribo, no entanto, o que se incendeia na gaiola de Uirucu é, mais uma vez, a própria possibilidade de restituição do passado, como pondera Chiappini (1983, p. 230):

Enquanto na tragédia antiga o destino ou os deuses arrastavam o herói para a desgraça, aqui é a História a força irresistível e irreversível que torna inúteis as suas tentativas. Só no delírio a História pode ser desfeita. Para continuar vivendo, o pajé inventa um outro ele-mesmo e um outro Fodestaine, contagiando a aldeia toda, progressivamente, com essa última ilusão. Mas o leitor fica de fora com a chave da mentira e a visão se afastando na conoa guiada pelo gavião rumo ao Morená, terceira margem.

O vislumbre da possibilidade remota de um reequilíbrio social e cultural ancestral na tribo indígena ocorre com a figura de Ipavu morto e reintegrado na Floresta ao ser levado pelas águas do rio. O “projeto revolucionário” para a constituição da “república índia” por Vicentino Beirão definhou-se, definitivamente, junto com expedicionários mal-intencionados e lunáticos. Tentar apreender os significados ideológicos do percurso de tal expedição é o que faremos a seguir.

3.3 UMA INÓCUA EXPEDIÇÃO E O RESGATE IMPOSSÍVEL DA NAÇÃO

A *expedição Montaigne* tem por título o nome da expedição que, na narrativa, é fundada por Vicentino Beirão e parte de Resplendor, Minas Gerais, em direção à aldeia Camaiurá, localizada no Mato Grosso, Centro-sul do Parque Indígena do Xingu. Já que a imagem da viagem surge logo no título do romance e é decisiva na construção dos fatos narrados, podemos buscar em sua composição as interpretações que se impõem ao trajeto empreendido pelos “expedicionários”, bem como tentar apreender os significados também em trânsito na tessitura da narrativa.

Como coloca Osman Lins (1976, p. 63) a respeito da configuração do espaço romanescos: “move-se o homem e recorda o passado. Nada disto o pacifica ante o espaço e o tempo, entidades unas e misteriosas, desafios constantes a faculdade de pensar.” Isso implica dizer que um dado espaço é passível de suscitar as mais distintas subjetivações, emanar diferentes ambientações e evocar diversas temporalidades. No caso do romance em estudo, temos pelo menos dois sujeitos de fundamental importância na narrativa – um branco e um indígena; dois espaços que se contrastam, a selva e a cidade; e um percurso que os interligam, a “expedição Montaigne”.

No início dos fatos narrados o que se tem é a construção do espaço citadino, no qual se insere o protagonista indígena: o reformatório indígena de Crenaque. É nesse ambiente, sugestivo em sua finalidade e tido como acolhedor por Ipavu, que reunimos as primeiras informações a respeito do caráter do protagonista e, por meio das lembranças que nele são evocadas, conseguimos reconstituir o fio de sua vida degradada:

Crenaque era o lar de Ipavu, a casa dele, não a casa da gente ser parida mas a casa escolhida, apesar dele ter chegado lá depois de surrado por uma coligação de birosqueiros, com duas costelas rachadas, três dentes moles na boca, roído de rato no chão da cadeia. Mas Seu Vivaldo sabia ver, naquela posta de camaiurá, o gatuno exemplar, de ninguém botar defeito, que ele soltava todas as noites para o furto regular de cerveja, carne seca, cachaça e goiabada, gêneros que, mais os que vinham da rapinagem bastante competente de Atroari e Canoeiro, davam aos três, e a Seu Vivaldo, que ainda vendia as sobras, uma despensa e adega de taxaua, o coronel ou bispo. Seu Vivaldo, muito entusiasmado com a arte de caçar que Ipavu tinha aprendido com Uiruçu, tinha passado a cuidar muito bem dele e até dava a ele leite pela manhã desde que Ipavu tinha começado a cuspir sangue, pensando que era de dente podre mas era do pulmão mesmo, que não curava nunca mas que pelo menos tinha servido pra tirar do meio do mato. (CALLADO, 1982, p. 14)

É no espaço urbano que Ipavu revela sua aversão pela selva e o seu comportamento avesso à causa indígena. Como o ponto de vista de Ipavu estrutura grande parte da narrativa e determina a interpretação dos fatos, o que temos é o rebaixamento da cultura indígena e o elogio à vida boêmia na cidade. Esse olhar que prefere as “prateleiras” de cerveja ao cheiro de peixe de índia na rede de dormir é o mesmo que desvela a profunda degradação de um índio aculturado, debilitado pela doença, sem nenhum impulso transformador, cujo único meio de reintegração ao equilíbrio do imaginário social e cultural indígena que lhe resta é a morte.

Entre o contato inicial com a vida urbana de Ipavu e a total desintegração de seu ser na selva, o que temos, ao longo da narrativa, é o empreendimento de uma inócua expedição. Assim, *A expedição Montaigne* pode ser tomada sob o signo do trânsito: geográfico, quando consideramos o deslocamento das personagens rumo ao Parque Indígena do Xingu; histórico, uma vez que o decurso dos “expedicionários” coincide com diversos traços da história do Brasil; e simbólico, ao se considerar o processo de re-significação dos mitos da nacionalidade criados desde os primeiros discursos sobre o Brasil colônia.

Perseguir os lugares por onde a “expedição Montaigne” passou seria pouco relevante nesse estudo, mesmo porque o próprio narrador não se preocupa em nos fornecer os nomes dos lugares percorridos. Sabemos que ela perfaz o movimento Brasil adentro. O mesmo sentido da ocupação/exploração das terras brasileiras pelos colonizadores; movimento similar ao ciclo do ouro; como também, trajeto semelhante ao de Karl von den Steinen, o primeiro

branco expedicionário a adentrar-se no Xingu. Embora a expedição empreendida na narrativa calladiana surja do oportunismo de Vicentino Beirão, se fundamente numa falácia – a de que Ipavu seria o último dos camaiurá – e se encerre num fracasso total – a morte dos dois viajantes – o que se desvela é, mais uma vez, a cicatriz, ou mais, a ferida exposta de um processo histórico que esmagou a cultura indígena e convive problematicamente com os vestígios de presença incômodo do primeiro habitante dessas paragens.

Em paralelo à própria imagem decrépita do “brasão” da expedição, Ipavu, e de seu fundador, Vicentino Beirão, está a expressão degradante da trajetória tortuosa e inútil da expedição: o seu empreendimento não inspira crédito nem mesmo a Ipavu, já que ele próprio considera Beirão um louco e deseja a destruição da sua tribo de origem:

De noite, quando chegaram à aldeia camaiurá, Ipavu já não tinha mais nem disposição de senti medo, ou vontade de segurar mão de ninguém, só tinha mesmo enjoo, vontade de vomitar, de arranjar um pau de resina e uma lata de gasolina pra incendiar palhas e penas, redes e flechas, cuias, cabaças, jacuís, jamaxis e tipitis pra depois enfiar um dos paus de resina, aceso, no rabo de cada camaiurá, tocando a tribo inteira aos gritos, pra apagar o fogo do cu na lagoa Ipavu e de lá, de preferência, não sair mais, fazendo dele o último camaiurá e acabando assim pro resto da vida com aquela merda de povo. (CALLADO, 1984, p. 102)

O fim do percurso dos viajantes acontece com a chegada trôpega na aldeia Camaiurá e, nesse momento, os embustes que foram engendrados desde o início da expedição são desfeitos em razão do choque com uma realidade indígena complexa e contraditória:

Depois de atracar a canoa numa angrinha do rio, de areia branca, daquelas que, em setembro, ficam cheias de ovos de tracajá, Ipavu, senão estivesse tão cansado e sem fôlego, ia, de pura gozação, perguntar a Vicentino Beirão se ele ainda sabia o que é que tinha vindo fazer na terra dos camaiurá, já que o Beirão, talvez por sorte dele, nem pensava mais em dizer a uma centena de camaiurá que Ipavu era o último deles. (CALLADO, 1984, p. 103)

Entre o espaço urbano, louvado por Ipavu e a selva, por ele recusada, existe uma similaridade: em ambas emergem as marcas da opressão, da miséria e da aniquilação dos indígenas. Por mais que Ipavu tenha tentado se aproximar do comportamento dos brancos, mais ele se tornou o índio camaiurá marginalizado, debilitado e motivo de gracejo entre os brancos. Na aldeia Camaiurá, a ambientação também é reveladora das marcas profundas dessa mesma degradação que se potencializa com a imagem do pajé Ieropé, cujos saberes ancestrais caíram em descrédito e já não fazem mais efeito. Como aponta Ipavu:

Todo camaiurá mais moço, ia pensando Ipavu, nova geração, como ele, achava Ieropé um pajé muito bunda e atrasadão, fumando aquele charuto de folha

pra soprar nos doentes e secando umas merdas dumas ervas do mato, que tanto serviam pra dor de dente como pra extrema-unção, e era homem de jogar fora com fúria pastilhas, drágeas, envelopes de remédio bacana que branco deixava e até mijar em vidro de xarope ou poção pra dizer que estava podre, que não servia mais ou até que fazia mal, o que, com pipi de pajé dentro passava a ser verdade. (CALLADO, 1982, p. 33)

A tentativa de preservação dos costumes indígenas torna-se uma tortura intensa para Ieropé, quando ele próprio, estando doente, não resiste e toma o remédio de branco, a penicilina. A última tentativa do pajé em desfazer/reverter a desordem social e cultural pela qual a tribo estava passando é oferecer Vicentino Beirão – identificado equivocadamente como Fodestaine – em sacrifício ao deus Maivotsinim, o criador da mãe dos heróis gêmeos Sol e Lua:

Seja como for, e atestando, pelo menos nisso, a validade da cantilena de Ieropé, o fogo que consumiu Vicentino Beirão podia realmente ter lavrado em dias de antanho, pois ninguém, no Brasil propriamente dito, soube dele, do fogo, ou de que, ou quem, teria sido por ele devorado e desfeito, ontem, anteontem ou quando quer que fosse, faltando qualquer menção, registro ou referência, escrita ou de viva voz, ao mesmo. (CALLADO, 1982, p. 122)

No entanto, o que na verdade se desfaz/destrói é a possibilidade de se reverter um doloroso quadro histórico. Em contrapartida à morte “trágica” de Beirão, o fim de Ipavu é descrito com uma grande beleza poética:

E como nunca ninguém no posto tinha visto o Javari em tamanha aflição, e como, além disso, ninguém quer puxar briga à toa com um gavião-real, de penacho, que vai levando carne, de bicho e de homem, sabe-se lá para onde, pra que, pra quem, o Feitosa, com um muxoxo de desdém e um palavrão, bateu com a coronha do fuzil no chão, com força, como se visse ali a cara da adúltera, enquanto o outro servente, com um suspiro de alívio, arriou arco e flecha na mão esquerda e, olhos na canoa, levantou a direita em pala na testa, pra bater, disfarçada, a Maivotsinim ou a quem fosse e coubesse, uma continência como a que tinha aprendido quando fazia seu serviço. O Feitosa, vista no chão, resmungava e remoia insultos, enquanto Javari e o companheiro olhavam e continuaram olhando a canoa que levava, para o Morena, Uiruçu e Ipavu, qual canoa, em miniatura, numa rosca distante do Tuatuari, já parecia uma escura serpente com topete de garça. (CALLADO, 1982, p. 128-129)

Ipavu não conseguiu escapar de sua condição de indígena, nem de sua descaracterização pela absorção voluntária dos costumes “brancos”. E, ao lado da ave que, ao longo do romance, resguardou o seu esgarçado vínculo com a tribo, é reintegrado à natureza primitiva e inacessível ao homem civilizado. Com esse desfecho tem-se a desintegração total da expedição Montaigne e a noção de que, longe dessa empreitada, aparentemente grandiosa, mas profundamente desestruturada e degradante, além de cômica, ela pode ser tomada como uma trágica tentativa, porque frustrante e impraticável, de um resgate impossível de uma idéia

de nação para sempre perdida ou, pelo menos, um projeto idealizado no passado em franco contraste com o nosso movimento histórico caracterizado pela organização econômica, social e cultural injusta e exploradora que praticamente extinguiu um dos atores fundamentais nesse ideário de nacionalidade brasileira de cariz romântico: o índio. Como a representação desse retorno impossível desvela-se algumas incongruências históricas do país, veremos a seguir.

3.4 A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE: A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO/NAÇÃO

Organizada numa sequência lógica e cronológica, o tempo da história de *A expedição Montaigne*, não é claramente especificado, mas, pelos indícios fornecidos pela voz narrativa, parece coincidir com o tempo da narração: o momento do lento e gradual processo de abertura política do país que instigava e solicitava a reavaliação do passado nacional por uma perspectiva crítica que desnudasse os falseamentos e mitificações da história pátria recente ou longínqua. É, por exemplo, na reconstituição do fio da vida de Vicentino Beirão, que temos uma clara referência ao momento mais truculento da ditadura militar:

A princípio mangaram dele, dizendo que falava em nome dos índios sem ter visto, sequer, a mata virgem, e o Beirão respondeu que, muito pelo contrário, era frequentador assíduo da floresta da Tijuca: ali, no século passado, o arquiteto-paisagista bretão Auguste François Glaziou tinha reduzido a selva às dimensões de um parque, de um soneto. No entanto, advindo o Ato Cinco, foi o Beirão sumariamente demitido, como subversivo, do serviço público, o que o levou a perder o mesmo tempo seus bicos jornalísticos nos Institutos respectivamente do Café, do Mate, do Pinho, do Açúcar e do Alcool. (CALLADO, 1982, p. 24)

Esses acontecimentos passados determinam a condição de Beirão no presente dos fatos narrados: o intelectual desacreditado, que se vale de uma causa nobre – a valorização da cultura dos indígenas – para obter favores pessoais. Em um sentido mais amplo, o capcioso “projeto revolucionário” de Vicentino Beirão pode ser interpretado como uma estratégia de ressignificação dos projetos utópicos delineados em princípios dos anos 60 do século XX, já que, o próprio contexto sócio-histórico, político e cultural de início da década de 1980 é um momento propício à distopia, quando os intelectuais questionam, por exemplo, no que resultou a utopia e a saga dos heróis como Nando do romance *Quarup*, do mesmo autor.

A “expedição Montaigne” torna-se, assim, uma paródia das expedições empreendidas por outras personagens da literatura e da história brasileira. Isso, principalmente pelo tom farsesco, mas profundamente trágico, com que ela é empreendida: com unicamente duas personagens por integrantes e esses com interesses antes avessos às questões indígenas do que interessados em promover uma revolução com o objetivo de devolver as terras do

Brasil aos índios. Do contraste entre a grandiosidade de seu nome e do título da narrativa e a imagem fracassada da própria expedição, o que fica evidente é um resgate impossível da nação ou a retomada extemporânea de um projeto de nação para sempre sepultado, em razão de uma conjuntura histórica e social desagregadora e aniquiladora.

Os objetivos explícitos da expedição, que seriam inverter o andamento da história, apagar as marcas do genocídio e constituir uma república índia tal como antes da colonização, ficam evidentes, ao longo dos fatos narrados, pois não passam de uma atitude desvairada e inconsequente de Vicentino Beirão. Restituir o passado é uma tarefa inglória e impraticável, apagar os rastros da história uma impossibilidade e tentar, ainda que por meios pouco legítimos, alcançar ambos, leva certamente ao fracasso total. Daí o destino trágico de ambos os expedicionários. Se considerarmos que o herói romântico, como sintetiza Reis e Lopes (1994, p. 194), manifesta-se não raro no decurso de uma viagem ou do seu acidentado trajeto biográfico, podemos assentir que é também nesses dois aspectos que o traço anti-heróico das personagens de *A expedição Montaigne* se manifesta: é na viagem rumo ao centro do país que, por exemplo, Vicentino Beirão, o “chefe” da expedição, deixa claro que sua intenção ao empreender tal excursão Brasil adentro era arrecadar dinheiro dos que se mobilizassem em favor da causa. Além disso, Ipavu, o índio que se encontrava aprisionado na cidade e que deveria ser restituído à sua tribo, o que manifesta é aversão à vida no mato, abominação aos costumes indígenas e seu único plano, apossar-se do gavião Uirucu e voltar a viver na cidade.

Por essas e outras caracterizações torna-se extremamente significativo, do ponto de vista da tradição da narrativa indianista brasileira, o modo como o indígena é representado nesse romance calladiano. Ipavu, sinteticamente falando, é o índio aculturado, debilitado pela doença e marginalizado pela sociedade, e que ainda não assumiu ou virá a ter consciência crítica sobre a sua condição. A criticidade a seu respeito é impingida pela voz narrativa, sobretudo, ao expor a sua própria alienação e ingenuidade combinadas com certa malandragem inconsequente. Alheio a qualquer tipo de idealização, anti-herói por excelência, Ipavu constitui-se como uma personagem indígena caracterizada pelo avesso do pitoresco, exótico e mítico que se poderia esperar de um índio que retorna ao seu lugar de origem, de onde nunca deveria ter saído, segundo uma visão mitologizante da formação cultural brasileira:

- A gente pode ir nos camaiurá rapidinho, perguntou Ipavu, e sair logo depois, quer dizer, chegando lá depressa, de avião, pra voar de volta dia seguinte, feito quem visita parente chato e não quer nem sentar pra tomar café com beiju? Pode, Vicentino? Tem campo de pouso, no Tuatuari, desde o meu tempo, e agora pode até descer avião bem crescido, avião-real, de penacho, onde cabe muita

bagagem, muito trem, gente saindo pelo ladrão, foi o que me falaram. (CALLADO, 1982, p. 31)

Além de Ipavu, na constituição dos traços comportamentais do pajé Ieropé, e no modo como ele é desprezado pela tribo, o que se nota é uma imagem nada heróica de um curandeiro que deveria ser respeitado pela tribo, em face do útil conhecimento do sagrado que o distingue:

Desde a morte de Maria Jaçanã ninguém mais tinha procura Ieropé para fumigação, massagem, receita, conselho. Consolação e nem mesmo papo, companhia, mexerico, nada, como se ele, feito a Jaçanã, já tivesse morrido e sido enterrado na beira da lagoa. O único sentimento que ele ainda parecia capaz de despertar era o da suspeita, da desconfiança, não alguma suspeita de dusto e medo, como ele inspirava, e gostava de inspirar, antigamente, e que se devia a suas ligações evidentes, profissionais mesmo, com o mundo dos espíritos, dos mortos, com alma dos que adormecem pra sempre e que está ainda sem pouso certo. (CALLADO, 1982, p. 53)

Reunindo os traços que principalmente caracterizam essas duas personagens indígenas, Ipavu e Ieropé, o que se tem é a expressão mais aguda do aviltamento de um povo e de uma cultura esmagada. São “indígenas dilacerados pelo genocídio, pelo contato com a sociedade dominante, pela sangrenta integração e pela ruína cultural. (GRAÇA, 1998, p. 24). E esse modo de representação faz com que a narrativa não encerre em si uma tonalidade apenas cômica, mas acima de tudo, trágica e densamente inquietante acerca do destino/lugar do indígena na sociedade brasileira contemporânea e da própria constituição problemática de uma identidade nacional em constante devir, porque híbrida e instável. No coração do Brasil, os seus mais primitivos habitantes estão combalidos e, por extensão alegórica, o próprio país, após duas décadas de regime militar implacável. Enquanto as narrativas da década de 1960 revelam projeções utópicas a respeito de um futuro promissor, os romances da década de 1970 – fase mais truculenta da ditadura militar – lidam com a decapitação dessas utopias ainda no berço. *A expedição Montaigne*, com o total fracasso da expedição de Vicentino Beirão, que, por sua vez, já surgiu desintegrada, o que se tem é a mais dura constatação de uma grande distopia e da impossibilidade de surgimento de uma nova energia mobilizadora para projetos nacionais utópicos redentores.

Isso porque um dos aspectos que caracteriza a imaginação utópica é força de contradição capaz de direcionar o olhar do homem para o futuro, para aquilo que se precisa modificar e/ou tornar realidade, e que ainda propicia reflexões sobre as incongruências do presente, esclarecendo, assim, atitudes a serem tomadas e ações necessárias a serem empreendidas. Contrariamente, o “projeto revolucionário” de Vicentino Beirão não se volta

para um futuro promissor, mas para um passado já escamoteado/desautorizado pelo mito e pela história, o que não permite desentranhar da narrativa soluções práticas para as tensões que se encontram no nível da realidade.

No entanto, ao inserir-se no interior do que se poderia chamar tradição nativista da literatura brasileira, *A expedição Montaigne*, de forma crítica e anticonvencional, coaduna-se às narrativas que, “livres de cacoetes, idealizações, equívocos e censuras inconscientes” (GRAÇA, 1998, p. 25), tocam, de modo profundo e perspicaz, na situação deplorável do indígena na sociedade brasileira de ontem e hoje: uma questão ainda sem solução que faz com que a literatura a retome como problema estético na contemporaneidade. A representação do indígena é uma equação artística que desafia os homens de letras aqui instalados desde os primórdios da nossa formação cultural e literária e que continua como tema ainda relevante a ser revisitado, como é caso desse romance de Antonio Callado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inquietante questão da representação do indígena tem suscitado as mais distintas reflexões e formas de abordagens na Literatura Brasileira, desde a Literatura de Formação e Informação até a contemporaneidade. Em alguns movimentos estéticos, o índio chega a ser representado com grande expressividade nas obras ficcionais; em outros momentos, parece desaparecer completamente, ou ressurgir em casos raros e específicos. Nesse sentido, a Literatura de Formação e Informação, o Arcadismo, o Romantismo, o Modernismo e o chamado romance brasileiro contemporâneo – aqui compreendido como aquele produzido a partir da segunda metade do século – podem ser tidos como os principais movimentos estéticos em que o indígena é abordado. E, em cada um, assume uma faceta diferenciada.

Na Literatura de Formação e Informação, por exemplo, pelo menos duas imagens distintas do índio podem ser apreendidas nas obras dos cronistas, religiosos e exploradores do Brasil-colônia: em uma delas, os indígenas são representados em um estágio de profundo primitivismo que os aproximam de uma “massa amorfa” passível de ser modificada, cujo texto fundador dessa visão é, como vimos, a Carta de Pero Vaz de Caminha; em outra, é atribuído aos índios um comportamento extremamente bárbaro e violento, como é notável, por exemplo, nos registros historiográficos de Pero de Magalhães de Gândavo.

A reconfiguração dessas imagens do indígena acontece em outro momento da Literatura Brasileira: o Arcadismo. Em *O Uruguai* (1779), de Basílio da Gama, por exemplo, a obra extrapola o projeto: embora o herói do poema seja um nobre europeu, o que fica na memória do leitor são o heroísmo e as peripécias das personagens indígenas. Além de *O Uruguai*, *O Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, também traz à tona a temática do índio. Nele, como consideram alguns críticos, certos traços do indianismo romântico são antecipados, principalmente no que diz respeito à representação de um índio que busca encarnar a origem da nacionalidade.

Esse sentimento nacionalista, levado às últimas conseqüências no movimento estético subsequente, o Romantismo, resultou nas abordagens, com grande expressividade, do indígena nas obras ficcionais e nas composições poéticas, o que a crítica costuma denominar “indianismo”. O contexto sócio-histórico, político e cultural de princípios do século XIX foi bastante propício para o grande prestígio do indianismo brasileiro. Além das contribuições de Filósofos franceses como Montaigne, seguidamente de escritores como Rousseau e Chateaubriand, que criaram e expandiram a imagem do índio americano como o *bon sauvage* e, por conseguinte, influenciaram os escritores no Brasil; a Independência do país, em 1922,

irá impulsionar a elevação do indígena a herói nacional, já que este, num plano cultural, também expressava a individuação do Brasil em relação a Portugal. Isso porque o índio, mesmo sendo representado com fortes traços medievalescos, era ainda o elemento que peculiarizava a realidade local e remetia às origens da nação.

Os principais expoentes do indianismo brasileiro estão na poesia de Gonçalves Dias e na prosa alencariana. Poemas como *Marabá*, *O canto do Piaga*, *O leito de folhas verdes* e, sobretudo, o *I-Juca Pirama*, que abordam a temática indianista, são considerados pela crítica exemplos de alguns dos melhores versos do referido poeta maranhense. Além disso, romances como *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874), e *O Guarani* (1857), todos de José de Alencar, estão entre os mais bem acabados exemplos de indianismo brasileiro.

Depois do Romantismo, o índio praticamente deixa de ser representado na ficção. É, no entanto, no Modernismo, que o indígena ressurgiu de modo espetacular na Literatura Brasileira. Esse movimento estético, dentre muitos outros aspectos, buscou a instauração de um olhar inovador para a heterogeneidade cultural brasileira. Nesse sentido, algumas obras, como é o caso de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, promoveram uma ressignificação dos mitos de fundação do Brasil e buscaram na diversidade cultural e geográfica os traços do caráter nacional, possibilitando, assim, interpretações inovadoras sobre a identidade nacional do Brasil.

O interesse pelo índio, como objeto da criação literária, ressurgirá na segunda metade do século XX e será alvo de preocupação de diversos escritores, como por exemplo, Antonio Callado. A vasta produção ficcional calladiana, dotada de extrema sensibilidade aos dramas coletivos e sociais, estabelece uma relação estreita com um amplo painel da vida brasileira: desde as questões mais prementes da ditadura militar (1964-1985), às temáticas mais específicas, como a do indígena no Brasil. Em dois de seus romances – *Quarup* (1967) e *A expedição Montaigne* (1982), a imagem do indígena se concatena à (des)construção de uma utopia que se articula com um passado mítico/histórico pré-colonial, a fim de se afirmar uma realidade promissora no país. Já no último deles, *Concerto Carioca* (1985), cuja publicação coincide com o fim do regime ditatorial, as preocupações da voz narrativa se voltam mais especificamente para a história trágica do indígena no Brasil.

Nas narrativas calladianas a estrutura social também se coaduna à formalização estética do texto literário. Disso decorre a “eficiência e durabilidade” dos mesmos. Embora seus romances tematizem, questionem e problematizem múltiplas facetas de uma incongruente realidade extra-literária, a organização formal faz com que sejam transfiguradas

as circunstâncias de uma dada ordem social e instaurada uma nova realidade, no plano ficcional.

Nesse sentido, em virtude do recrudescente cerceamento das liberdades individuais e constitucionais e dos diversos descompassos instaurados com o conturbado contexto sócio-histórico, político e cultural brasileiro que se estendeu de meados da década de 1960 até meados da década de 1980, o que se nota no conjunto dos romances calladianos – a saber, *Quarup* (1967), *Bar don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1976), *Sempreviva* (1981), *A expedição Montaigne* (1982) e *Concerto Carioca* (1985) – é o movimento da formulação, incorporação e reversão de projetos utópicos que transcendem as páginas da ficção.

A construção do enredo de *Quarup*, por exemplo, deixa entrever o delineamento de uma utopia com maior intensidade. Nele, o protagonista Nando, que não é indígena, organiza uma expedição rumo ao centro do país, numa tentativa de se constituir uma nova nação através dos índios do Brasil Central. A idéia *a-priori* de Nando a respeito dos indígenas aproxima-se da forma como estes eram representados na Carta de Caminha: os “seres novinhos da criação”, destituídos de “quaisquer vícios”. Essa imagem se contrasta à visão de Nando *in loco*: os indígenas já se encontram dilacerados pela miséria, doenças, pelas marcas do processo de colonização e pela aculturação. Soma-se a essa crua constatação, a luta contínua pela decapitação dos projetos ideológicos de esquerda por parte das forças coercitivas do regime ditatorial. De modo que resvala do final da narrativa uma tonalidade já um tanto quanto pessimista e desiludida.

Nos romances subsequentes, tal desilusão será levada às últimas conseqüências e culminará com o esmaecimento dos projetos utópicos. Em *Bar Don Juan*, os fatos narrados apontam para o fracasso total de tentativa de derrotar o regime militar. Nele, já não há um protagonista individualizado, mas um grupo de guerrilheiros inexperientes que planejam empreender uma grande revolução político-social, mas antes mesmo que ela seja organizada os resistentes são desmobilizados e alguns mortos. Essa tentativa de reversão do quadro opressor, por um lado, e o recrudescente processo de tolhimento da liberdade por meio da censura institucionalizada, por outro, fazem com que a organização estrutural de *Bar Don Juan*, ao apreender e tentar resolver tais tensões, não tenha grandes inovações estéticas. E isso não significa demérito, pois a obra como um todo é a resistência, mesmo fracassada, feita pela linguagem literária. É mais um grito de Callado contra o silêncio.

Definham-se, paulatinamente, as esperanças de reverter o caos e afirmar um quadro promissor, dadas as próprias condições do regime militar. Em *Reflexos do Baile*, por exemplo, sequer temos a construção de projetos revolucionários para a nação, mesmo porque, nesse

momento, os projetos ideológicos, utilizando aqui o conceito de João Luís Lafetá (2001), já se desdobraram em questionamentos estéticos: nele, a preocupação com o plano da história cede lugar às construções formais mais radicalizadas. Ao estabelecer um diálogo, nada pacífico, com a desordem de uma realidade extra-literária, o enredo da narrativa também não apresenta uma organização lógica ou cronológica. O que se tem são fragmentos de tempo, espaço, personagens e vozes narrativas que se pulverizam no construto ficcional e, ao mesmo tempo, denunciam, questionam e desestabilizam, para além da ficção, os estilhaços de uma realidade opressiva e caótica. É a “desordem” narrativa expondo à crítica a desordem do real.

Já em *Sempreviva*, o que se nota é subjetivação por parte do protagonista, de toda essa realidade caótica. Daí a estrutura da narrativa se apresentar de forma desconexa e mergulhar constantemente na interioridade das personagens por meio de fluxos de consciência. O enredo de *Sempreviva* narra a história de Quinho, personagem que fora exilada e que, depois de alguns anos, retorna clandestinamente ao Brasil para vingar a morte de sua amante Lucinda, a “sempreviva” em sua memória. No entanto, o confronto entre Quinho e os ex-torturadores e assassinos não ocorre de modo pacífico e ele é brutalmente assassinado. A morte desse protagonista aprisionado a um passado recente e obscurantista da história do país, manifesta-se, também no plano ficcional, que, mesmo em tempos de aragens de abertura política, 1981, a pátria ainda não se encontrava receptiva àqueles que foram cruamente degredados de forma involuntária.

Esse mesmo momento que coincide com o lento e gradual processo de abertura política no Brasil, também é propício para que o índio volte a ser abordado nos romances calladianos, como acontece em *A expedição Montaigne* e *Concerto Carioca*. Em *Concerto carioca* a organização da tessitura narrativa evidencia a condição trágica do indígena no Brasil. Jaci, a personagem protagonista é o índio que deixa a sua tribo para viver na cidade e lá se depara com as mais cruas formas de exclusão e segregação social, que culminam em seu assassinato pelo branco Xavier. Tal desenlace deixa evidente algumas das questões mal resolvidas que marcam a história do indígena no Brasil, principalmente aquelas que se concernem às tentativas de aniquilamento e ao genocídio que, ao longo de muitos anos, intentou exterminar essa identidade étnica partícipe de nossa formação nacional.

Essa história permeada de especulações e remorsos ganha espaço de reflexão privilegiado em *A expedição Montaigne*, que, por sua vez, ocupa um lugar de prestígio nesse estudo, pelo fato de, além da representação do indígena, instaurar um olhar avaliativo para o período da ditadura militar. Através de um recorte crítico dos principais romances que adotam o indígena como personagem principal ou secundária, fizemos um breve mapeamento do

cenário literário no qual essa obra se insere e chegamos à constatação de que todos, embora de formas diferenciadas, narram fragmentos de uma mesma história dolorosa, que é a do indígena no Brasil. Desses romances de outros autores, três são de fins do século XX – *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro, *A majestade do Xingu* (1997) e *O feitiço da ilha do pavão* (1997), de João Ubaldo Ribeiro de Moacyr Scliar – e dois de início do século XXI, *Meu querido canibal* (2000), de Antonio Torres e *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho.

Em *Maíra*, a voz narrativa evidencia a triste constatação da degradação de uma tribo indígena fictícia e, portanto, alegórica, principalmente pelo contato com a cultura dos brancos. Essa decadência se potencializa quando se observa a composição de Isaías, o protagonista indígena que retorna à sua tribo depois de fracassar em sua tentativa de ser padre. No entanto, ao retornar, Isaías já esqueceu grande parte de seus costumes e se torna inapto para se tornar um guerreiro *taxaua*. Esse aniquilamento do indígena também é tematizado em *A majestade do Xingu*, quando o narrador estabelece um paralelo entre a história dos judeus e a dos indígenas no Brasil, cujo principal traço em comum é o genocídio. Nesse romance, os indígenas não são individualizados por nomes, nem possuem vozes na narrativa, mas ganham relevo quando o protagonista emigrante judeu estabelece um paralelo entre sua história trágica e a dos índios, da qual tomou conhecimento pela leitura dos livros de história oficial do Brasil.

As lacunas dessa história dita oficial são questionadas e problematizadas tanto em *O feitiço da ilha do pavão*, quanto em *Meu querido canibal*. Em *O feitiço da ilha do pavão* o enredo da narrativa situa-se numa ilha fictícia, onde convivem e se agridem pelo menos três etnias: branca, negra e indígena. Índios e negros se aliam numa tentativa de derrotar os brancos, quando estes decretam a expulsão dos indígenas para o mato. No entanto, apesar da comicidade que engendra os fatos narrados - os índios vencem ao provocar uma grande gripe nos brancos – esse romance alegórico se torna profundamente trágico ao desnudar as calamidades do processo de colonização do país. Esse mesmo teor crítico, já despido do viés cômico, também é notável em *Meu querido canibal*. Nele, uma personagem indígena marginalizada nas narrativas historiográficas – Cunhambebe – é heroicizada. Não apenas pelo fato de ser indígena, mas por ser um símbolo de resistência à colonização. Cunhambebe, conhecido entre os brancos como o temido canibal, ganha, já desde o título, um tratamento mais humano, mais afetivo, digno de um vencedor. Embora esse personagem seja apagado da memória coletiva e sequer as “marcas” por onde passou sejam encontradas, a narrativa literária, ao cristalizar sua imagem, a eterniza.

O último dos romances averiguados que também traz em sua tessitura a representação do indígena é, como explicitamos, *Nove noites*. Nele, os índios também não têm vozes na narrativa, nem são individualizados por nomes. Apenas um fato histórico ficcionalizado – a morte do antropólogo norte-americano, Buell Quain, quando de seu contato com os índios do Brasil Central – possibilita algumas reflexões sobre a imagem dos indígenas que fora por ele construída em carta, bem como, sobre os impactos que a cultura indígena também poderia ter causado nesse branco. A visão que se depreende do índio em suas narrativas epistolográficas é aquela que manifesta as marcas da degradação, do genocídio e da aculturação.

Tais marcas são profundamente sensíveis em *A expedição Montaigne*. Esse romance, embora conciso e não tão conhecido quanto *Quarup*, consegue dar conta, com sucesso, de uma temática tão ampla, que é a do indígena e ainda, de forma sutil, dialogar com o obscuro período da ditadura militar. Assim como em *Quarup*, no qual o protagonista Nando empreende uma expedição rumo ao centro geográfico do país, em *A expedição Montaigne*, o protagonista indígena – Ipavu – também se integra à “expedição Montaigne” que, por sua vez, estabelecerá um percurso semelhante. O objetivo da expedição em *Quarup* seria dar azo a um projeto utópico em que se criaria uma nova nação a partir dos índios do Brasil Central, enquanto em *A expedição Montaigne*, os propósitos explícitos da viagem também seriam a criação de uma república índia, por meio da restituição do Brasil aos indígenas. Ocorre que, em *Quarup*, quando o protagonista chega ao coração do país se depara com uma imagem do indígena despida de quaisquer heroísmos ou idealizações: os índios se encontram em um estágio de profunda degradação; estão doentes, corroídos pela fome, pela miséria e pelos impactos da civilização, assim como, por extensão, a pátria também está “doente” com a ditadura militar. De modo que, no lugar da utopia, instaura-se em Nando a desilusão.

Essa condição profundamente degradante do indígena parece soar como uma voz uníssona em todos os romances contemporâneos discutidos, que o abordam como personagem. Em *A expedição Montaigne*, a descaracterização de Ipavu é levada às últimas consequências. Destribalizado, Ipavu não possui grandes ambições, nem se preocupa em ascender na escala social. Aculturado, segregado socialmente e debilitado pela tuberculose, a única coisa que Ipavu deseja é levar uma vida “marginal” na cidade.

Do mesmo modo que o protagonista Isaías, de *Maíra*, que depois de viver longe, retorna à sua tribo, fracassado na tentativa de ser padre e descaracterizado para ser chefe de guerra, Ipavu também não se dá bem longe de sua tribo: é aprisionado no reformatório indígena por cometer pequenos furtos e delitos, torna-se alcoólatra e tuberculoso. Distante de qualquer heroísmo que poderia se esperar de uma personagem que, depois de algum tempo

distante, retorna ao seu lugar de origem, as atitudes de Ipavu, semelhantemente às de Isaías, demonstram um estado de profunda decadência: Isaías já se esqueceu de grande parte dos costumes indígenas e passa a viver num entre-lugar, nas “entre-culturas”; Ipavu abomina a vida no mato, desdenha das crenças indígenas, quer ser como branco e voltar para a cidade.

Ipavu, ao integrar-se na expedição rumo ao Brasil Central, deseja apenas apossar-se de seu gavião-real para facilitar a sua fuga dos botequins na hora de sair sem pagar a conta. Essa imagem trágica de um índio debilitado e que sequer tem consciência de sua condição, aponta para as contradições histórico-sociais que marcaram a história do índio desde o processo de colonização do Brasil. Esses descompassos que, como vimos, também ganham relevo em narrativas como *O feitiço da ilha do pavão*, *A majestade do Xingu*, *Meu querido canibal* e *Nove noites*, deixam explícito que o lugar social do indígena na sociedade brasileira é uma questão relevante, que instiga múltiplas reflexões e não se encerra nas páginas da ficção.

Os índios tentaram resistir às agruras da colonização, assim com Cunhambebe de *Meu querido Canibal*, mas não tiveram os seus nomes lembrados pela memória coletiva. Muitos foram dizimados, outros aculturados, marginalizados e desterrados dentro de seu próprio território. Tornaram-se sobreviventes, como Balduíno Galo Mau de *O feitiço da ilha do pavão* ou os indígenas que sequer possuem nomes em *Nove Noites*. Em ambos os casos, o fio dessa personagem da Literatura Brasileira também se aproxima de outra história também de sobreviventes: à dos judeus, como acontece em *A majestade do Xingu*.

Instigante é a constatação de que na maioria desses romances, como é o caso de *A expedição Montaigne*, a consciência sobre a condição crítica do indígena não ocorre por parte da personagem indígena, mas pela voz narrativa. Ipavu é, por excelência, a imagem do índio que, impossibilitado de escapar do processo de marginalização e dizimação que ao longo de séculos foi determinante para o quase extermínio da cultura indígena original no Brasil, definha gradativamente, até que morre no espaço da selva. Vicentino Beirão, o chefe da “expedição Montaigne”, nem ao menos consegue dar início à “grande revolução” que reverteria a história do indígena no Brasil: numa atitude simbólica, é oferecido em sacrifício ao deus indígena Maivotsinim, por ser considerado pelo pajé o branco responsável pela descaracterização e destruição da tribo. No entanto, o que se incendeia juntamente com Beirão, é, mais uma vez, a própria possibilidade de restituição/reconstituição do passado, de inversão/reversão do fio convencional da história nacional e de cicatrização/superação das marcas de sofrimento e marginalização indígenas deixadas desde a colonização. Um processo de miscigenação, aculturação e/ou anulação/apagamento da presença da cultura indígena no Brasil capitaneado pelos brancos europeus, majoritariamente.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1979.
- _____. *O Guarani*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Ubirajara*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1980.
- ANCHIETA, José de. *O auto de São Lourenço*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. Pero Vaz Caminha. In: _____. Pau-Brasil. 8. ed. São Paulo: Globo, 2002.
- ÂNGELO, Ivan. Nós que amávamos tanto a literatura. In: SHWARTZ, J.; SOUSNOWSK, S. (orgs.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ARRIGUCCI JR., Davi. A dança das águas. In: *Outros achados e perdidos* São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BASTOS, Alcmeno. *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.
- _____. Ali e outrora, aqui e agora: o romance histórico e político, limites. In: LOBO, L.(org.) *Fronteiras da literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, v. 2.
- BERND, Zilé; ÚTEZA, Francis. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes. 1977.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. Morte, onde está tua vitória? In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Rio de Janeiro: 2007, p. 387-390.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 10. ed. São Paulo: Global, 1995.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pelas noites e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo, 1989, p. 199-215.
- _____. Dialética da malandragem. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. São Paulo, 1970, n° 8, p. 67-89.

_____. O nacionalismo literário. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. v. 2, p. 11-21.

CALLADO, Antonio. *A expedição Montaigne*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Bar Don Juan*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *O Último Indivíduo da Tribo Rondon-Vilas Boas*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Quarup*. 14. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Sempreviva*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASTRO, Silvio. *A carta de pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: LM, 2000.

CHIAPPINI, Lígia. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: ZILO, Carlos et al (orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COELHO, Teixeira. *O que é utopia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CRUZ, Carlos. *Bar Don Juan* (1971) de Antonio Callado: impasses políticos e estéticos do romance engajado. In: _____. *Fênix: revista de história e estudos culturais*. Vol. II, ano 2, nº 1, março de 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/pdf2/Artigo%20Claudia%20Helena%20Cruz.pdf?PRPSESSID=7ee1doc3637bcde1f446b09fe6c2696c>. Acesso em 23-10-2007.

CUNHA, Eneida Leal. A antropofagia antes e depois de Oswald. In: TELES, Gilberto Mendonça (et. Al.). *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1995.

CUNHA, Rubelise da. Do outro lado do espelho: a representação contemporânea do indígena no Brasil. 2007. Disponível em: <http://www.nec.ila.furg.br/eloína2/8.pdf>. Acesso em: 19-10-2010.

DALCASTGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea. Brasília: Unb/Finatec, 2005.

_____. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: UNB, 1996.

DIAS, Gonçalves. *Melhores poemas de Gonçalves Dias*. GARBUGLIO, José Carlos (org.). São Paulo: Global, 2005.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

ÉLIS, Bernardo. Ontem, como hoje, como amanhã, como depois. In: *Caminhos dos gerais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

FRANCO, Renato. Imagens da revolução no romance pós-64. In: SEGATTO, J. A. & BALDAN, U. (orgs.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 143-166.

FREITAS, Maria. Terese. Romance e história. In: *Uniletras*, Ponta Grossa, nº11: 113-118, dez. 1989.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O Corpo e a Lei: o índio e a civilização no Brasil contemporânea (algumas considerações a partir de Concerto carioca de Antonio Callado). *Semear*. Rio de Janeiro, 2001, n. 5, p. 107-116.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (Literatura e imediações: 1964-1988). In: SHWARTZ, J.; SOUSNOWSK, S. (orgs.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. Indianismo revisitado. In: ARINOS, Afonso (et al). *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979. p. 379-391.

GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

GOMES, Maria Raimunda. *Narrador e ideologia: uma perspectiva na obra de Antonio Callado*. Goiânia: Gráfica de Goiás, 1994.

GÂNDAVO, Pero Magalhães de. *A primeira história do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

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

KOTHE, Flávio René. A caminho da carta de caminha. In: _____. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997, p. 199-224.

LAFETÁ, João Luis. *1930: a crítica e o modernismo* São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2001.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática: 1976.

LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.

LUNA, Jayro. *O Uruguai: quem é o herói*. 2006. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=41138&cat=Artigos&vinda=S>. Acessp em: 19-10-2010.

MACEDO-ECKEL, Ercília. *Maíra: reescrita e dessacralização do mito*. Goiânia: Kelps, 2000.

MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70*. Florianópolis: UFSC, 1981.

MARTINS, Carlos Eduardo. História do CPC. Depoimento. Transcrição resumida. *CEAC*, out. 1978.

MICALI, Danilo Luiz Carlos. *A viagem de nove noites rumo ao “outro”*. Disponível em: http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_003/cultura/A%20VIAGEM%20DE%20NOVE%20NOITES.pdf. Acesso em 27-10-2010.

NOGUEIRA, Juliana Gomes. Unidade e diversidade nacionais em *Meu querido canibal*, de Antonio Torres. Disponível em: http://www.tabuleirodetras.uneb.br/secun/numero_2/pdf/artigo_vol02_10.pdf. Acesso em: 27-10-2010.

NUNES, Benedito. “A modernidade do romance brasileiro” In: *A chave do poético*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Manoela Freire. *Significações históricas do “índio”*: leituras da mídia impressa e da literatura. (Dissertação de Mestrado). Salvador, UFBA, 2005.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Os fios híbridos da tessitura da história em O nobre sequestrador, de Antônio Torres*. Disponível em: www.antoniotorres.com.br. Acesso em: 17 jul. 2010.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*. Aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

_____. *Gavetas vazias*. Ficção e política nos anos 70. São Paulo: EDUFSCar, 1996.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *Máira*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

RIBEIRO, João Ubaldo. *O feitiço da ilha do pavão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROCHA, R. C. Imagens estilhaçadas e fragmentos de uma utopia em *Reflexos do Baile e Sempre Viva*. In: XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2007.

_____. Utopia e projeto utópico. In: _____. *Da Utopia ao ceticismo*: a sátira na literatura brasileira contemporânea. (Tese de Doutorado). Araraquara, Unesp, 2006. p. 60-78.

_____. Utopia, ucronia e ceticismo. In: *Arte da escrita*. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus IV – Jacobina – BA: UNEB, 2003.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. (BOSI, A. (org). 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 25-57.

SANT’ANA, Afonso Romana de. *Paródia, paráfrase e cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTINI, Juliana. *O avesso da carnavalização em A expedição Montaigne*. In: COLÓQUIO INTERINSTITUCIONAL DE ANTONIO CALLADO. Goiás, UEG, 2007.

SANTOS, Denise Salim. *Um cadinho de miscigenação: O feitiço da ilha do pavão*. Disponível em: <http://joaoubaldoribeiro.blogspot.com/2010/10/artigos.html>. Acesso em 19-10-2010.

SANTOS, Francisco Venceslau. *Callado no lugar das idéias: Quarup: um romance de tese*. Rio de Janeiro: Caetés, 1999.

SANTOS, Rodrigo Marçal dos. *A identidade cultural no romance A majestade do Xingu, de Moacyr Scliar*. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SCLIAR, Moacyr. *A majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Dionísio da. *Nos bastidores da censura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2. ed. (trad. Carlos Araújo). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. As razões do indianismo. In: *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988, p. 83-91.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TORERO, José Roberto; Pimenta, Marcos A. *Terra Papagalli*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZILBERMAN, Regina. O Uruguai moderno e americano. In: *História da literatura*. 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.