

Universidade Federal de São Carlos

**Os avessos do país: desconstrução dos semióforos
nacionais em Antonio Callado**

Bruna Stephani Sanches Grassi

São Carlos
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas

BRUNA STEPHANI SANCHES GRASSI

**OS AVESSOS DO PAÍS: DESCONSTRUÇÃO DOS SEMIÓFOROS
NACIONAIS EM ANTONIO CALLADO**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de São Carlos, Campus de São
Carlos, como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Estudos
Literários

Orientadora: Prof. Dra. Rejane Cristina Rocha

São Carlos
2013

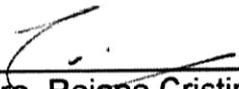
Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G769a Grassi, Bruna Stephani Sanches
Os avessos do país : desconstrução dos semióforos
nacionais em Antonio Callado / Bruna Stephani
Sanches Grassi. -- São Carlos : UFSCar, 2016.
100 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2014.

1. Antonio Callado. 2. Semióforo. 3. Sátira. 4.
Quarup. 5. A expedição Montaigne. I. Título.

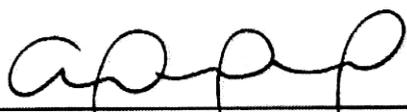
BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
Bruna Stephani Sanches Grassi



Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha
Orientadora e Presidente
UFSCar

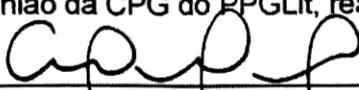


Profa. Dra. Sylvia Telarolli
Membro externo
UNESP/Araraquara



Prof. Dr. Wilton José Marques
Membro interno
UFSCar

Submetida à defesa pública em sessão realizada em: 27/02/2014.
Homologada na 38ª reunião da CPG do PPGLit, realizada em 13/03/2014.



Prof. Dr. Wilton José Marques
Coordenador do PPGLit

Fomento: CAPES

defesa de nº 08 da Educação



*Como faço com todas as conquistas da
vida, igualmente dedico este trabalho a
minha mãe, exemplo maior de garra e
amor*

Agradecimentos

A minha orientadora, Rejane Cristina Rocha, pela dedicação e confiança, pelo critério e pela leveza, com os quais vem me acompanhando desde a graduação;

À Professora Dr. Sylvia Telarolli, pelas valiosas sugestões feitas na banca de qualificação, que se tornaram fundamentais para a constituição deste trabalho;

Ao Professor Dr. Wilton José Marques, pelas sugestões feitas na banca de qualificação e também pelos ensinamentos que se fizeram presentes durante toda a minha trajetória acadêmica;

Aos meus pais, Adilson e Silvana, que me ensinaram a dar os primeiros passos, graças aos quais consegui caminhar até aqui;

Ao Henrique, por estar sempre ao meu lado;

À amiga Thaíse, pela eterna paciência, incentivo e positividade;

Às amigas e companheiras de mestrado Marina e Sandra, pelas infindáveis horas de discussão;

À CAPES, pela concessão da bolsa que permitiu a realização deste trabalho.

Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo analisar o semióforo nacional do indígena nas obras *Quarup* (1967) e *A expedição Montaigne* (1982), ambas de Antonio Callado. Chauí (2000), na obra *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, trabalha com o conceito chave que conduz parte deste trabalho: o semióforo. Para a autora, semióforo é um elemento que carrega em si significados e valores que se relacionam a um ideário mítico-simbólico que extrapola a carga significativa convencional que determinado objeto e/ou pessoa detêm. Para isso voltaremos nosso olhar principalmente para a análise dos personagens de ficção de *Quarup*, como os vários índios, muitas vezes sem nome, que ali aparecem e Ipavu e Ieropé, de *A expedição Montaigne*. Acreditamos que Antonio Callado empreende, em seu projeto literário, uma desconstrução destes semióforos, até então sobrevalorizados pela literatura nacional. Para chegar a essa desconstrução, o autor utiliza o discurso satírico, que é o recurso formal pelo qual questiona e, posteriormente, corrói o mito nacional brasileiro do indígena. Por isso, exploraremos também os recursos formais da sátira, a saber, a caricatura, a paródia e a ironia.

Palavras-chave: Antonio Callado, semióforo, sátira, Quarup, A expedição Montaigne

O índio é, agora, uma encruzilhada, uma pergunta sem resposta, uma saudade do começo ao qual é impossível retornar.

Erick Felinto

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O ÍNDIO NA LITERATURA BRASILEIRA: PERCURSOS DE UM HERÓI NACIONAL	12
1.1. Um herói para a jovem nação	13
1.2. Um anti-herói para o Brasil	23
2. IDENTIDADE NACIONAL E O SEMIÓFORO	31
2.1. A nação, o sentimento nacionalista e a identidade nacional.....	31
2.2. O semióforo nacional.....	40
3. QUARUP: UM ROMANCE DE CORROSÃO	44
3.1. Nando e a derrocada da evangelização	46
3.2. Os índios	57
3.3. Ramiro e a alegórica farsa do SPI.....	64
3.4. Fontoura e a contraditória utopia cética do sertanista brasileiro	67
4. A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE E A DERROCADA DO SEMIÓFORO INDÍGENA	74
4.1. Ipavu e o presídio para os donos da terra.....	75
4.2. Vicentino Beirão e a ruína do revolucionário de esquerda.....	85
CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

A citação que serve de epígrafe a este trabalho traz em si a noção de uma temporalidade que opõe um passado a um presente e mostra que o índio de ontem e de hoje não é mais o mesmo. Tomando, nesta dissertação, o ontem como o período literário romântico e o hoje como a contemporaneidade¹, discutiremos como essa figura se formou e se consolidou na literatura nacional, bem como suas transformações ocorridas ao longo dos anos, transformações estas que são simbólicas e dialogam não só com a tradição literária brasileira como também com o imaginário identitário do país.

O período ditatorial no Brasil, no qual foram publicados os dois romances que são o *corpus* desta pesquisa, foi bastante profícuo em produções literárias. Apesar da censura imposta aos artistas, muitos foram os escritores que se destacaram nessa época. Entre eles está Antonio Callado, autor das obras que ora analisamos: *Quarup*, publicado em 1967, e *A expedição Montaigne*, publicado em 1982.

Callado, carioca de Niterói, nasceu em 1917 e faleceu no Rio de Janeiro logo após completar 80 anos. Deixou uma vasta produção escrita: reportagens, peças teatrais, biografias e nove romances.

No que tange a sua produção romanesca, sabemos que o autor logrou destaque somente após a publicação de *Quarup*, que é o seu terceiro romance. Inquieto sobre seu país, Callado compila em *Quarup* várias questões que estavam em voga na época de sua publicação: o militarismo, a causa indígena, a revolução popular, o feminismo.

Observando a produção romanesca do autor como um todo, fica evidente a presença de um projeto literário caracterizado pelo desencanto. Seu primeiro romance, *A assunção de Salviano*, data de 1954 e trata de política e de religiosidade, mostrando o sacrifício pessoal do personagem principal, Salviano, por uma causa coletiva. Posteriormente, em 1957, publica *A Madona de cedro*, que caminha na mesma linha temática do romance anterior, porém com um tom menos político e mais religioso, mostrando o roubo cometido pelo personagem Delfino, que subtrai a imagem de Nossa Senhora da Conceição da igreja, a fim de obter dinheiro para se casar com a sua amada, Marta. Dez anos depois, em 1967, publica *Quarup*, obra que o consagrou na literatura

¹ Neste trabalho entendemos “contemporaneidade” como o período que se inicia no pós Segunda Guerra Mundial e se estende até os dias atuais.

brasileira. *Quarup* trata da questão revolucionária e da transformação da realidade nacional, por meio de uma ficção na qual se inserem elementos históricos.

Posteriormente à *Quarup*, Callado publicou *Bar Don Juan*, em 1971, romance que se coloca bem menos otimista que o anterior, que, por seu desfecho em aberto, com Nando rumando para fazer a Revolução, mostrava uma forte presença da utopia. *Bar Don Juan* traz cenas explícitas de tortura e retrata a impossibilidade da revolução, uma vez que o povo se demonstrava alheio aos últimos acontecimentos políticos pelos quais o Brasil era atravessado. Coloca em pauta, ainda, a “esquerda festiva”, atacando-a, e a sua desorganização. *Reflexos do baile*, de 1976, conta a história do sequestro de um embaixador e novamente demonstra a desorganização da esquerda. Salientem-se, nesse romance, as inovações formais desenvolvidas pelo autor em termos de fragmentação de enredo e multiplicidade de perspectivas narrativas, duramente atacadas pela crítica, que insistia em defender a vertente que registrava os fatos da realidade e não se preocupava com a estética do texto literário. *Sempreviva*, de 1981, tematiza a desilusão com a causa revolucionária por meio da figura de um exilado que volta ao país antes da hora para vingar-se em nome de uma causa própria e não de uma causa política: a morte da esposa, que fora assassinada grávida. Vemos, nessa obra, um tom memorialístico por parte do personagem, que age motivado por fatos que aconteceram em seu passado. Um ano mais tarde, em 1982, publica *A expedição Montaigne*, romance que juntamente com *Quarup* compõe o corpus desta dissertação.

A cada novo romance publicado, o tom pessimista vai se acentuando e as utopias mais e mais vão ficando para trás. Para percebermos detidamente esse processo, analisaremos, nesta pesquisa, o tratamento que o autor dá aos indígenas, tanto enquanto tema como enquanto personagens de ficção.

Buscamos averiguar o modo como Callado retoma a tradicional figura do nativo brasileiro, colocando-o em posições e situações completamente diversas daquelas em que ele costumeiramente aparece em nossa tradição literária.

Acreditamos não ser aleatoriamente que o autor retoma o índio, principal elemento construtor e consolidador da literatura brasileira, para relê-lo sob um novo prisma, desconstruindo, na literatura, os significados para ele talhados pela própria tradição literária nacional. Ao deslocar esse índio no tempo e no espaço, mostrando as novas características que a contemporaneidade talha para o nativo, o autor parece estar desconstruindo não só a imagem do índio em si, como todo o ideário simbólico nacional que essa figura congrega. Esse índio, que foi construído por meio desse traço

congregador de significados, é considerado, de acordo com o ponto de vista desta pesquisa, como o principal semióforo do país.

Nossa perspectiva de análise se estrutura a partir do ponto de vista sociológico, que busca desvendar os contrapontos existentes entre literatura e sociedade, considerando sempre a máxima de Candido (2006b), que afirmar que aquilo que realmente se torna importante na análise literária sociológica são os dados externos que se internalizaram à narrativa, compondo estética e estruturalmente o texto literário.

No primeiro capítulo, intitulado “O índio na literatura brasileira: percurso de um herói nacional”, fazemos uma retomada da referida tradição literária brasileira, observando quando e de qual maneira o indígena aparece. Levando em conta que a questão que está por trás de toda a nossa discussão é a identidade nacional, organizamos o capítulo de modo a focar os períodos literários que mais dialogam com nossa perspectiva de análise, a saber, o Romantismo e o Modernismo.

Veremos como a figura do indígena foi construída durante o Romantismo e seu processo de idealização, que promoveu a elevação do nativo à categoria de herói nacional.

Na contramão deste movimento, as obras produzidas no período Moderno e na contemporaneidade promovem uma desidealização do indígena, sob o signo do desencanto, sobretudo na produção literária calladiana.

O objetivo desse primeiro capítulo é tecer um ponto de diálogo com os capítulos posteriores, nos quais afirmamos que Callado retoma o elemento indígena com fins desconstrutores. Buscamos, com isso, mostrar o que Callado está desconstruindo nos romances que analisamos nesta dissertação.

No segundo capítulo, intitulado “Identidade nacional e o semióforo”, trabalhamos com conceitos fundamentais que estão no cerne da discussão ideológica deste trabalho: a construção das nações, o sentimento de nacionalidade e os semióforos nacionais.

Após demonstrarmos, apoiados em alguns dos principais teóricos da área, que as nações são construtos imaginados, criados com objetivos específicos, chegamos à discussão dos elementos que sustentam tais construtos, os semióforos nacionais, que carregam uma forte carga mítico-ideológica, capaz de unir as pessoas em torno de sentimentos comuns.

No terceiro capítulo, o qual intitulamos “*Quarup*: um romance de corrosão”, mostramos nossa análise do romance em questão. O enredo se passa entre os anos de

1954 e 1964, narra uma série de questões amplamente discutidas no período ditatorial, como a revolução, a causa indígena e o feminismo, por exemplo. Por trás dos grandes eixos temáticos da obra, está a famigerada questão do “ser” brasileiro. Nessa análise, objetivamos observar como se comportam os indígenas da obra e qual o posicionamento dos demais personagens (brancos) em relação a eles. Para atingir esse objetivo, elegemos alguns personagens para serem analisados, foram eles: Nando, os índios, Ramiro Castanho e Fontoura.

O quarto capítulo, intitulado “A expedição Montaigne e a derrocada do semióforo indígena”, apresenta uma leitura do romance, que reflete como a década de 1980 expressou, na literatura, o retraimento de projetos utópicos alimentados na década anterior e as incertezas sobre o futuro do país no momento de abertura política. Nossa análise foi permeada por alguns apontamentos teóricos sobre aquilo que consideramos, utilizando a expressão de Santini (2009), o “eixo-condutor” dessa obra: a sátira, e observa como e onde aparece o tom satírico e/ou irônico no romance e como esse tom se torna responsável por corroer o semióforo nacional do indígena. De modo similar ao desenvolvido na análise de *Quarup*, elegemos observar mais detidamente três personagens, foram eles: Ipavu, Vicentino Beirão e Ieropé.

Finalmente, apresentamos nossa conclusão sobre o tema.

1. O ÍNDIO NA LITERATURA BRASILEIRA: PERCURSOS DE UM HERÓI NACIONAL

*Eu não sei ignorar a realidade brasileira em
nenhum livro que faço.*

Antonio Callado

Os romances que propomos analisar nesta dissertação enfocam o indígena. No primeiro deles, *Quarup*, publicado em 1967, Antonio Callado não dá voz ao índio, isto é, ele, na grande maioria das vezes, não apresenta suas próprias ideias enquanto personagem de ficção, aparecendo enquanto um dos temas, dentre tantos outros que povoam a obra; já no segundo, *A expedição Montaigne*, publicado quinze anos mais tarde, em 1982, o indígena não só tem voz como é o personagem principal da narrativa.

Todavia, o uso do tema e de personagens indígenas na literatura brasileira está longe de ser uma novidade empreendida por Callado. Desde o descobrimento de nosso país até a contemporaneidade, a figura do índio aparece recorrentemente, tanto nos textos históricos como literários que mudam seu enfoque no tratamento do tema ao longo dos anos. Tal fato nos induz a indagações primordiais que, de alguma maneira, nos conduzirão à compreensão dos romances calladianos em questão: por que a recorrente presença do índio em nossa literatura nacional? Qual enfoque é dado ao índio, enquanto personagem de ficção, no decorrer dos séculos no Brasil? A busca de respostas a tais questionamentos nos leva ao desenvolvimento da reflexão que ora se apresenta neste capítulo, que retomará alguns dos momentos nos quais o índio se fez presente nos textos escritos que compõem a literatura brasileira.

A figura do indígena brasileiro aparece na literatura desde o Quinhentismo, com as cartas escritas para a metrópole portuguesa pelos cronistas, que narravam a terra recém-descoberta e seus habitantes, passando pelo Barroco e pelo Arcadismo, como tema de escritos diversos com forte dado informacional e catequizante, que se sobrepõem ao dado estético, caracterizador da obra literária. O índio retratado nestes textos ainda não é aquele típico representante da literatura nacional que visamos destacar, mas sim o índio da realidade pragmática, que precisava ter boa aparência e bons ânimos, para servir aos portugueses para aquilo que mais lhes apossasse dentro

da ideologia de colonização. Portanto, como extrapolaria os interesses do presente trabalho, não analisaremos estes períodos neste capítulo.

1.1. Um herói para a jovem nação

O índio que visamos descrever aqui é aquele criado pela e para a ficção, como personagem da diegese, para representar o hipotético brasileiro autêntico. Para os ares de herói necessários a tal empreitada, emprestou-se ao personagem de ficção indígena as características de bravura dos cavaleiros medievais, até então ausentes de nosso país em virtude de nossa própria condição histórica, criando-se, com isso, o movimento literário indianista, considerado por Bosi (2006, p. 99) “como uma para-ideologia dentro do nacionalismo”, que se aventava durante o Romantismo brasileiro. De acordo com Treece (2008, p. 19), tais índios “eram essencialmente reencarnações brasileiras dos cavaleiros medievais europeus, transplantados para o Novo Mundo na íntegra, com todos os arreios do código cavalheiresco de comportamento e ética”. O que evidencia que, ainda que aspirante à autenticidade, a literatura brasileira em sua ânsia de independência continuou se inspirando em modelos europeus.

Sabemos que os épicos *O Uruguai*, de Basílio da Gama e *Caramuru*, de Santa Rita Durão foram considerados pela história literária como marcos fundadores do indianismo e forneceram, para o Romantismo, a semente de seu mais representativo personagem: o índio idealizado, protagonista de diversos romances, sobretudo dos romances indianistas de José de Alencar e da poesia de Gonçalves Dias, que consolidaram a figura do índio como legítimo representante da nação, em oposição aos colonizadores e aos escravos, buscando, por meio de tal figura, criar um sentimento de nacionalidade entre o povo brasileiro, que acabava de assistir à independência política do país.

Embora tanto Alencar quanto Gonçalves Dias consolidem o índio enquanto herói nacional, vale ressaltar que o posicionamento de ambos os autores quanto ao contato entre brancos e índios é bastante diverso. Enquanto o primeiro tece, em sua literatura, um ideal de integração pacífica, o segundo coloca sempre o colonizador na posição de algoz.

Sendo assim, o período literário romântico e seus meandros, sem dúvida, merecem destaque em nossa discussão. De acordo com Candido (2006a), o Romantismo

brasileiro expressa “a vontade consciente de definir no Brasil uma literatura independente, exprimindo a seu modo os temas, problemas e sentimentos da jovem Nação” (CANDIDO, 2006a, p. 312). Após o período embrionário do indígena como herói nacional, o Romantismo surge, no Brasil, com o ideal de criar uma literatura legitimamente nacional, desvinculada da antiga metrópole portuguesa. Para isso era necessário promover o movimento de consolidação de tal índio como legítimo representante do herói nacional.

Trata-se, o Romantismo, de um movimento ligado à burguesia e às Revoluções Industrial e Francesa, que expressava o desejo de ruptura com a literatura clássica, sobrevalorizando a subjetividade. Este movimento nasceu em vários países simultaneamente, na passagem do século XVIII para o XIX. Nesse período, no Brasil, aliava-se “o labor literário e o labor historiográfico” (MARQUES, 2010, p. 24). Isto é, de um lado os literatos se empenhavam em produzir uma literatura legitimamente nacional, que versasse sobre temas típicos do país, como seu povo e sua natureza e, de outro, criava-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), com a finalidade de criar uma história oficial para a jovem nação, compilando em sua sede os documentos oficiais do país.

Fica evidente, portanto, que o eixo condutor do movimento literário romântico brasileiro foi o nacionalismo². Buscava-se a criação de uma literatura independente não apenas de Portugal, mas de qualquer outro país, almejava-se uma literatura autenticamente nacional e, por isso, a valorização de nossa terra e de nossa gente começa a aparecer nos romances. Candido (2006b, p. 118) chama esse processo de “fase culminante da nossa afirmação”, expondo que a rebeldia dos brasileiros contra os portugueses representou a busca de autodefinição de um povo que ainda se sentia dependente. O crítico (2006a) coloca que

O Romantismo brasileiro foi por isso tributário do Nacionalismo. Embora nem todas as suas manifestações concretas se enquadrem nele, ele foi o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura. Nem é de espantar que assim fosse, pois sem falar da busca das tradições nacionais e o culto da história, o que se chamou em toda a Europa ‘despertar das nacionalidades’, em seguida ao terremoto napoleônico, encontrou expressão no Romantismo (CANDIDO, 2006a, p. 332).

² No Capítulo 2 desta dissertação será traçada uma discussão detalhada a respeito da questão do nacionalismo e das nações.

Nessa fase há uma sobrevalorização estética do indígena, obviamente do ponto de vista simbólico, uma vez que a presença deste índio na literatura se dá, como estamos pontuando, de maneira idealizada³.

Tal movimento de idealização vincula-se às ideias iluministas, sobretudo às de Montaigne, em seu ensaio *Dos Canibais* e com as de Rousseau e o seu mito do bom selvagem, tecido no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Franco (1976) afirma que tal Ensaio de Montaigne serviu de inspiração para a construção do homem natural de Rousseau. De acordo com o autor, “Montaigne foi, em certa época, a própria semente ideológica, foi o princípio animador das conjecturas de Rousseau sobre o homem natural, com seu *Ensaio* sobre o selvagem do Brasil” (FRANCO, 1976, p. 275).

Em *Dos Canibais*, o filósofo francês traça uma discussão sobre o conceito de civilização e barbárie, e descreve alguns hábitos de uma tribo canibal brasileira, considerando barbárie como aquilo que é “alheio aos nossos costumes” (MONTAIGNE, 1984, p. 2). Importante destacar que, de acordo com o que afirma Montaigne, seu discurso foi traçado a partir daquilo que lhe teria dito um criado seu, que, este sim, estivera em solo brasileiro; hipótese esta desmentida por Franco (1976), que afirma que, na verdade, Montaigne se utilizou de ideias presentes nos textos dos cronistas que leu.

O autor afirma que

Em 1562, no mês de novembro, é que se deu, provavelmente, o célebre encontro entre os três índios brasileiros e o ilustre senhor de Montaigne, o qual escreveu sobre essa entrevista um de seus mais famosos *Ensaio*s, que é, ao mesmo tempo, uma das mais expressivas sínteses do pensamento humanista da Renascença (FRANCO, 1976, p. 92-93).

Neste sentido, vale ressaltar que os canibais pertenciam à categoria de seres monstruosos, que habitavam terras desconhecidas, elencadas por Franco (1976). De acordo com o autor “de todos esses povos fantásticos, aquele que, durante os primeiros tempos, esteve mais ligado, pela imaginação dos europeus, à Terra do Brasil foi, incontestavelmente, o dos Canibais” (FRANCO, 1976, p. 38). Sendo que, ainda de acordo com o autor, a palavra canibal, após o descobrimento da América, serviu quase como um sinônimo para designar os índios brasileiros.

³ Por idealização aqui entendemos a sobrevalorização exacerbada do indígena, tanto do ponto de vista moral como físico.

Rousseau, no referido Discurso, traça sua teoria da bondade natural, na qual afirma que o homem, em estado de natureza, não é bom nem mau, sendo a sociedade seu elemento corruptor. O filósofo afirma que,

Parece, à primeira vista, que os homens nesse estado [estado natural], não tendo entre si nenhuma espécie de relação moral nem de deveres conhecidos, não podiam ser bons nem maus, nem tinham vícios nem virtudes, a menos que, tomando essas palavras em um sentido físico, se chamem vícios, no indivíduo, as qualidades que podem prejudicar a sua própria conservação, e virtudes as que podem contribuir para essa conservação (ROUSSEAU, 2007, p. 33).

Importante ressaltar que no referido Discurso de Rousseau ele apenas faz referência ao homem natural e, em momento algum, fala explicitamente que este homem seria o indígena, tampouco faz uso da expressão “bom selvagem”, como sua teoria ficou popularmente conhecida. Todavia, como afirma Franco (1976, p. 275), “[...] quando na obra de Rousseau, pela primeira vez, aparece o tipo de selvagem americano como símbolo da bondade natural, é por intermédio da figura do índio brasileiro que esta simbolização se efetua”.

Várias são as características e os hábitos deste homem traçado por Rousseau, que influenciam, sobremaneira, a construção do personagem indígena de nossa literatura romântica, dentre eles: o hábito de combater sem o uso de armas (e combater somente para defender a própria vida, vez que não faziam guerras); o não domínio da agricultura; o hábito de viver sem roupas; o temperamento robusto; o fato de não terem habitação fixa, bem como o de viverem completamente isolados uns dos outros; o fato de não serem suscetíveis aos sentimentos de admiração e amor; o de não terem noção de posse nem de justiça e o fato de não possuírem uma língua própria (apesar de a linguagem estar presente).

Fortes (1982), em seu livro introdutório sobre o filósofo, intitulado *Rousseau: o bom selvagem*, sintetiza as características elencadas acima

Eis, pois, traçado o retrato por inteiro do homem natural. Vivendo ociosamente e espalhado pela vastidão do planeta, cada indivíduo terá com outro da mesma espécie contatos raros e passageiros. Não há como falar em sociedade ou associação entre esta multiplicidade dispersa de existências solitárias. Não há, também, como falar em desigualdade, já que todos, vivendo sob condições praticamente idênticas, não têm nem mesmo possibilidade de desenvolver aquelas diferenças — de forças, de habilidade, de idade — que seriam de fato *naturais*, mas só poderão se exercer depois de abandonada a inércia dessa condição primitiva (FORTES, 1982, p. 31-32, grifo do autor).

As ideias de Rousseau chegaram da França primeiramente a Portugal e posteriormente ao Brasil. No século XIX, a literatura brasileira empreendeu, então, a aproximação da imagem do homem natural de Rousseau à imagem do indígena brasileiro, para que as qualidades do primeiro pudessem servir de modelo para as descrições das atitudes do segundo.

Mas não podemos perder de vista que a criação deste mito emblemático do brasileiro autêntico não se deu somente por interesses de um movimento cultural-literário – cultura esta que, diga-se de passagem, longe de estar consolidada, caminhava, junto com o país, rumo à independência –, mas sim por uma questão sociopolítica. Como exemplifica Carneiro (2009, p. 3-4)

Se por um lado o índio era exaltado como emblema da nação (em construção), por outro as providências do Império em relação às comunidades nativas eram todas com o intuito de tomar posse de suas terras e as submeter como mão de obra, sob o argumento que de isso era civilizar.

Ainda neste sentido, Franco (1976) e Treece (2008) apontam questões de cunho indispensável para a compreensão dos porquês e de como se deu a construção dessa imagem mítica do indígena brasileiro: “[...] sob o patrocínio pessoal do imperador, Dom Pedro II, o indianismo foi uma viga mestra do projeto imperial de construção do Estado, o mais importante objeto de reflexão artística e política a exercitar a mente de sua elite intelectual por mais de meio século” (TREECE, 2008, p. 13).

Para Franco (1976) é indispensável voltar o olhar para o processo de conquista territorial, que se deu por meio das grandes navegações. O autor, ao fazer uma passagem por um passado anterior à constituição do mito do nativo brasileiro como bom por natureza, mostra um passado situado em um tempo em que, para o imaginário coletivo, o espaço do desconhecido era habitado pelo mau, por seres horrendos, de atitudes sempre terríveis. Como esse espaço desconhecido nunca era visto, essa teoria facilmente se sustentava e, com isso, mantinha aqueles que poderiam causar riscos econômicos aos “descobridores” sempre a distância de seus novos territórios recém-conquistados. Ainda de acordo com o autor, tal estratégia, de manter a distância aqueles que representassem qualquer tipo de ameaça a seus interesses, já era tática mercantil utilizada pelos fenícios antes mesmo da Era Cristã. Disseminava-se um ideário de espaço desconhecido, todavia se afirmava a existência de terríveis seres míticos, capazes de promover a extinção da vida humana. O autor afirma que:

O interessante, porém, é que a era cristã não extinguiu essa reminiscência do paganismo. Ao contrário, as formas mais ou menos fabulosas dos homens e dos animais povoam os textos da Idade Média com seus mistérios e os seus encantos. Apenas, como é natural, procurou-se repelir essas figuras ignotas para as terras igualmente não sabidas (FRANCO, 1976, p. 31).

Ocorre que, com o avanço das navegações, as terras até então desconhecidas eram cada vez mais visitadas e os nativos cada vez mais enviados à Europa. Grosso modo, interesses comerciais, morais e até sexuais precisavam fazer com que este imaginário de temor se desfizesse, mostrando, para isso, o índio brasileiro como bom por natureza, tal qual o homem natural tecido por Rousseau, fato este que explica a boa aceitação da teoria do filósofo em solo brasileiro.

Tal panorama encobriu o interesse de escravização do índio, de exploração de suas terras e de abuso sexual das índias, que eram levadas à Europa como objetos para diversão. Treece (2008) sistematiza esta ideia:

Durante os quatro séculos entre a conquista do Brasil, em 1500, e o início da Primeira República, a população tribal indígena do território sofreu um processo destrutivo de proporções genocidas, caindo de cerca de 5 milhões, ou mais, para 100.000 até a virada do século vinte (HEMMING, 1978). Este fato, contudo, contrasta gritantemente com o perfil destacado dos índios dentro da tradição de pensamento nacionalista no Brasil, cuja mitologia integracionista invocou repetidamente sua assimilação na sociedade dominante como pedra de toque para uma história pacífica de integração política, social e econômica (TREECE, 2008, p. 11).

Corroborando as ideias de Treece (2008) e Franco (1986), Souza (2009, p. 46) afirma que “Descoberto, o Brasil ocupará no imaginário europeu posição análoga à ocupada anteriormente por terras longínquas e misteriosas que, uma vez conhecidas e devassadas, se desencantaram”.

Essas ideias permeavam o contexto histórico e filosófico no qual surgiu o Romantismo no Brasil. Foi o poeta romântico Gonçalves Dias um dos responsáveis pela construção da imagem do indígena como herói, com, por exemplo, os poemas *I Juca Pirama* (1851), *Os Timbiras* (1857) e *O Canto do Piaga* (1846). Vejamos como o índio é caracterizado em um trecho de *O canto do Piaga*, que narra as desventuras às quais os índios estavam submetidos

Ó Guerreiros da Taba sagrada,
Ó Guerreiros da Tribo Tupi,

Falam Deus nos cantos do Piaga,
Ó Guerreiros, meus cantos ouvi
(...)
Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha, a mulher!
(...)
Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo Tupi vai gemer,
Hão de os velhos servirem de escravos,
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser! (DIAS, 1997, p. 31-32).

De acordo com Santos (2009, p. 150), “visto de modo panorâmico, e não como uma personagem individual, o índio gonçalvino ganha perfil de herói humano, ao revelar, por meio da fraqueza e do choro, um lado antagônico do clássico herói oriundo das epopeias”.

Nas palavras de Bosi (2006, p. 105), “[...] é preciso ver na força de Gonçalves Dias indianista o ponto exato em que o mito do bom selvagem, constante desde os árcades, acabou por fazer-se verdade artística. O que será moda mais tarde é, nele, matéria de poesia”.

Já no campo do romance, é com a tríade *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), que José de Alencar coloca de vez o índio na cena literária brasileira. Na literatura de Alencar, ainda de acordo com Santos (2009, p. 21), “Vestido na pele romântica, o índio deixaria a condição de antropófago e bárbaro para se constituir como fundador da nação brasileira a partir da confraternização com o não índio”.

Em *O Guarani*, publicado primeiramente em forma de folhetim e denominado como “epopéia em prosa” por Bosi (2006, p. 99), Alencar narra a história da bravura do índio Peri e de Cecília, filha do fidalgo D. Antonio Mariz. Vejamos como a valentia de Peri é enaltecida

Peri, apenas ouviu o primeiro grito, reclinou sobre a cadeira e tomou Cecília nos braços; quando o estrondo soou na porta larga do salão, o índio já tinha desaparecido.
Apesar da escuridão profunda que reinava em todo o interior da casa, Peri não hesitou um momento; caminhou direto ao quarto onde habitara sua senhora, e subiu à janela.
Uma das palmeiras da cabana estendia-se por cima do precipício e apoiava-se a trinta palmos de distância sobre um dos galhos da árvore que os Aimorés tinham abatido durante o dia para tirarem aos habitantes da casa a menor esperança de fuga.
(...)

Sem se inquietar com a cena tumultuosa que deixava após si, o índio ganhou a encosta oposta, e segurando com uma mão nos galhos da árvore, conseguiu tocar a terra sem o menor acidente (ALENCAR, 1971, p. 185).

Vemos em Peri, personagem principal do romance, valores como a lealdade, a coragem, a força e o heroísmo, atributos indispensáveis para a constituição da imagem de um brasileiro autêntico, na concepção romântica.

Em *Iracema*, Alencar narra a história da “virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe da palmeira” (ALENCAR, 1958, p. 238). Nessa obra vemos a narração do mítico nascimento do primeiro brasileiro, Moacir, fruto da união da índia Iracema com o português Martin. Vemos, ainda, a extrema idealização do índio e as desvantagens, para ele, de seu encontro com o homem branco, representado por Martim, que destrói a cultura e, direta ou indiretamente, a própria vida do indígena.

Iracema pertencia à tribo dos tabajaras, inimiga da tribo dos pitiguaras. Apaixonada por Martim, que era aliado da tribo inimiga, a índia trai aos seus para ajudar o português. Após tal traição é somente desventura o que resta a Iracema. Observemos o excerto em que é narrada a morte da índia

A triste esposa e mãe soabria os olhos, ouvindo a voz amada. Com esforço grande pôde erguer o filho nos braços e apresentá-lo ao pai, que o olhava estático em seu amor.

- Recebe o filho do teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!

Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe faleceu como a jetica, se lhe arrancam o bulbo. O esposo viu então como a dor tinha consumido o seu belo corpo; mas a formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá.

Iracema não se ergue mais na rede onde a pousara os aflitos braços de Martim (ALENCAR, 1958a, p. 302).

A personagem Iracema, também moldada sob o prisma da idealização, é cercada de inúmeras qualidades. Extremamente bela e corajosa, é receptiva ao estrangeiro, é uma mãe amorosa, que demonstra o instinto materno se igualando às feras, ao não se preocupar em mutilar o próprio corpo para prover alimento ao filho, no episódio em que entrega os seios secos para as iraras. Percebe-se, então, que a personagem congrega em si vários traços que são característicos daquilo que constituiria, mais tarde, o estereótipo do brasileiro: a coragem, a receptividade ao estrangeiro, o espírito maternal, a beleza.

Com o desfecho trágico do romance, a morte de Iracema causada pelas desventuras trazidas pelo estrangeiro, traz-se à tona novamente o processo de

colonização sofrido pelos índios brasileiros, que tiveram suas culturas e vidas dizimadas pela ganância portuguesa. Por meio de tal retrocesso às origens do Brasil, Alencar não apenas idealiza o nosso indígena, como inverte a História, escrita pela *Carta de Caminha* e pelos jesuítas, colocando o índio em posição superior ao português, visto como invasor e como causador da desventura do brasileiro autêntico.

Em *Ubirajara*, Alencar, de modo diverso dos romances precedentes, narra o índio antes do contato com o branco, contando a história de Jaguarê, que ganha a mão da índia Araci em casamento, numa batalha disputada com cem guerreiros. Narra ainda a batalha e posterior união entre os povos araguaia e tocantim. Observemos esse momento

-Jandira é irmã de Araci, tua esposa. Ubirajara é o chefe dos chefes, senhor do arco das duas nações. Ele deve repartir o seu amor por elas, como repartiu a sua força.

Jandira é serva de tua esposa; seu amor a obrigou a querer o que tu queres. Ela ficará em tua cabana para ensinar a tuas filhas como uma virgem araguaia ama seu guerreiro.

Araci é esposa do chefe tocantim; Jandira será esposa do chefe Araguaia; ambas serão as mães dos filhos de Ubirajara, o chefe dos chefes e o senhor das florestas.

As duas nações, dos araguias e dos tocantins, formaram a grande nação dos Ubirajaras, que tomou o nome do herói.

Foi esta poderosa nação que dominou o deserto.

Mais tarde, quando vieram os caramurus, guerreiros do mar, ela campeava ainda nas margens do grande rio (ALENCAR, 1958b, p. 403-404).

Ao analisar as imagens dos indígenas na tríade de Alencar, Santos (2009), afirma que

Ubirajara fornece os paradigmas do índio pré-cabralino, mais próximo da história e das configurações dos cronistas revisitados pelo autor; *Iracema* consolida, em sua linguagem poética, o caráter da lenda que, na evolução dos gêneros, é vinculada, também, à história; e *O Guarani*, mesmo conservando o aspecto histórico no enredo, chega à inquestionável realidade do mito, o que o coloca no topo da tríade [...] (SANTOS, 2009, p. 176).

Percebemos, na literatura alencariana, a grande preocupação e cuidado do autor ao empregar o modo de falar típico do indígena nos discursos diretos – que posteriormente será satirizado na literatura contemporânea de Callado –, e ao praticar aquilo que ficou conhecido como prosa poética, trabalhando cuidadosamente a linguagem de seus narradores. Candido (2006a) identifica as diferenças existentes entre

a literatura indianista dos românticos Gonçalves Dias e José de Alencar. Para o crítico, Gonçalves Dias

Como poeta, e talvez por atavismo neoclássico, procura nos comunicar uma visão geral do índio, por meio de cenas ou feitos ligados à vida de um índio qualquer, cuja identidade é puramente convencional e apenas funciona como padrão. Já Alencar, romancista, procura transformá-lo em personagem, particularizando-o e, por isso mesmo, tornando-o mais próximo à sensibilidade do leitor (CANDIDO, 2006a, p. 404).

Foi neste sentido que o índio alencariano ficou conhecido como o modelo do indianismo. Ao aproximar esse índio do leitor, o romancista logrou êxito em sua empreitada de colocar tal figura como típico representante nacional e de fazer com o povo brasileiro, de modo geral, se identificasse com tal figura.

Todavia, Bosi (2010) aponta para um grande paradoxo existente dentro da literatura de Alencar. De acordo com o crítico, se o processo de colonização dividiu o país em dois polos, o do colonizador e o do colonizado, era de se esperar que na literatura o índio ocupasse o polo que lhe seria coerente: o da resistência. Contraditoriamente, na literatura de Alencar, que anseia por tornar-se nacional, o índio ocupa posição extremamente passiva em relação aos portugueses, vivendo em comunhão com estes, num movimento “antidialético”. Para o crítico “é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar. [...] A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas. Paradoxalmente: *O guarani* e *Iracema* fundam o romance nacional” (BOSI, 2010, p. 179).

De nosso ponto de vista, é o típico índio cunhado por Alencar que mais legitimamente representa a imagem⁴ do índio brasileiro que perdurará em nossa literatura nacional. É com esta imagem consolidada que outras obras, de períodos literários posteriores, irão dialogar crítica e parodicamente. Ainda de acordo com Bosi (2010, p. 180, grifos do autor) “[...] o mito alencariano reúne, sob a imagem comum do herói, o *colonizador*, tido como generoso feudatário, e o *colonizado*, visto, ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem”.

Conforme estamos pontuando aqui, com o decorrer do tempo o modo de representação do índio na literatura brasileira vai se alterando. A mais drástica alteração começa a aparecer no Modernismo, e se radicalizará no período Contemporâneo. Se nos primeiros escritos do Quinhentismo mostrava-se o índio sob o prisma dos interesses

⁴ No capítulo seguinte introduziremos o conceito “semióforo” e retomaremos essa discussão.

comerciais e exploratórios, bem como massa manobrável pela catequização, empreendida já no Barroco, será no período literário romântico que essa imagem será substituída por uma nova, pela via da idealização de tal personagem de ficção.

O Romantismo não só idealiza aquele índio que até então vinha aparecendo nos escritos de nosso país, atribuindo-lhe características heroicas e positivas, como coloca em seu lugar um novo índio: o índio com ares de cavaleiro medieval cortês, conforme salientado. Em síntese, o índio que aparece nos escritos de nosso período literário romântico, sobretudo o alencariano, tem por função representar o brasileiro autêntico, e para tanto, necessariamente, tem que habitar o espaço geográfico original de suas tribos, as selvas, e ser puramente indígena, ou, ainda, representar um processo de miscigenação pacífica entre índio e branco, como ocorre no romance *Iracema*, com o nascimento de Moacir, filho da índia com o português.

Cumprido o objetivo de unir os brasileiros em torno de um sentimento de nacionalidade comum e com a existência de um herói nacional à altura do cavaleiro medieval, o índio romântico começa a dar lugar para novos tipos de personagens, não mais idealizados, como veremos a partir daqui. Todavia, a imagem desse índio forjada pelo Romantismo não se perde de todo, já que a literatura posterior parte dessa imagem para a construção de seus personagens indígenas, agora por meio de um viés paródico e, conseqüentemente, intertextual, questionando o próprio conceito de nacionalismo cunhado e representado pela imagem do índio idealizado.

Candido (2006b) afirma que

Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo no século XIX (1836-1870), e ainda o chamado modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão. Um fato capital que se torna deste modo claro na história da nossa cultura; a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado (CANDIDO, 2006b, p. 119-120).

1.2. Um anti-herói para o Brasil

Transcorrido mais de um século da independência, o Brasil já não mais se configurava como uma jovem nação aspirante a uma cultura própria. Detentora de sua história, a nação brasileira já tinha autonomia para falar com propriedade de si mesma e de sua relação com o outro, refletindo sobre os processos que configuraram o pós-independência em nosso país e que acabaram por constituir o povo brasileiro, questão que permite e legitima o surgimento de obras como veremos a partir de agora, que retomam esse passado, agora sob um novo viés. Evidentemente, estamos falando sobre o Modernismo, que tratou-se de um movimento cultural-literário que abrangeu vários campos da arte, como a literatura e as artes plásticas, tendo seu ápice com a Semana de Arte Moderna de 1922. O Modernismo instaurou um novo modo de se olhar para o país. Para os modernos, tudo era passível de questionamento e desmontagem e, nessa baila, entra a famigerada questão da nacionalidade brasileira.

Falando sobre o período literário que ora destacaremos, Gonçalves (2009) afirma

O ingrediente ideológico central dos intelectuais brasileiros daquele período era a defesa da nacionalidade, através da busca da chamada “identidade nacional”. Entretanto, no panorama do pensamento político brasileiro de então, não havia um, mas vários nacionalismos em questão (GONÇALVES, 2009, p. 197).

As palavras do autor evidenciam, portanto, um ponto de diálogo entre o movimento literário romântico e o modernista: a questão da nacionalidade.

Percebemos que enquanto o Romantismo procurou criar a imagem de uma identidade una para a nação, o Modernismo mostrou a impossibilidade de tal unicidade, mostrando justamente que o verdadeiro caráter nacional brasileiro reside na pluralidade, na heterogeneidade.

Tal pluralidade se refletia também nos posicionamentos ideológicos dos intelectuais, que tinham, cada um a sua maneira, uma ideia distinta do que seria a nacionalidade. Ainda de acordo com Gonçalves (2009, p. 201) esse fato fez com que a Semana de 22 criasse “vários retratos do Brasil”. Ao sintetizar tais “retratos”, o autor aponta para o *Manifesto da poesia Pau Brasil*, criado por Oswald de Andrade, em 1924, e publicado no *Correio da Manhã*, que “Defendia a assimilação do ‘inimigo’ estrangeiro para fundi-lo à cultura nacional e buscava a produção de uma síntese dialética que teria como objetivo resolver as questões de dependência cultural, formuladas tradicionalmente por meio do binômio nacional X cosmopolita” (GONÇALVES, 2009, p. 202) e para o *Manifesto Antropofágico* que, também escrito por Oswald, já em 1928,

apresentaria uma radicalização de suas próprias ideias desenvolvidas no manifesto de 1924.

Em resposta ao “nacionalismo de exportação” defendido por Oswald, surge o *Movimento Verde-Amarelo*, que também publica um manifesto, já no ano de 1929, exacerbando o patriotismo e ufanando-se da grandeza do país, não só em termos territoriais como estruturais, o que indica um forte dado idealizante.

Fica evidente, portanto, que assim como ocorrera no Romantismo, a questão da nacionalidade também fará parte da ideologia moderna. Vejamos, a partir de agora, como essa ideologia se efetiva em termos literários.

É por meio das obras *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade e *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mario de Andrade, que o movimento modernista da década de 1920 empreende uma retomada história, dialogando parodicamente com o processo de descobrimento e com a imagem do indígena.

Publicado inicialmente por uma editora de Paris, em 1925, o livro de poemas *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, já no título estabelece um ponto de diálogo com o processo de descobrimento e de exploração de nosso país, fazendo alusão ao mais precioso “bem nacional”, tão cobiçado pelos portugueses. De acordo com Schwarz (1987, p. 38), “Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora”.

Curiosa e significativamente, nessa obra, Oswald não apenas dialoga com o processo de descobrimento do país, como faz alusão, por exemplo, a obra romântica *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias. No poema “brasil”, Oswald coloca

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
– Sois cristão?
– Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte (ANDRADE, 1998, p. 23).

Nos versos de *I Juca Pirama* lê-se, “Sou bravo, sou forte. Sou filho do norte” (DIAS, 1997, p. 56). O índio, para Oswald, ressignificando o verso de Gonçalves Dias, é “filho da Morte”. Tal substituição empreendida por Oswald faz alusão à história de genocídio sofrida pelo indígena brasileiro. Fica evidente, com isso, o forte ponto de diálogo do Modernismo com uma realidade concreta da história do país, que muito dista da idealização romântica e que, nem por isso, se faz menos nacional.

Embora significativa a releitura empreendida por Oswald por meio de seu livro de poemas, é com Mario de Andrade, em sua obra *Macunaíma*, que a questão do indígena ressurgirá de maneira mais significativa para a discussão que estamos traçando – já que se trata de um romance e, conseqüentemente, de um índio que é personagem de ficção e não matéria de poesia.

A discussão em torno de romance-rapsódia começa pelo título contraditório, amplamente já explorado pela crítica. Ora, como pode um herói não ter caráter? Ou se deveria ler o título como o herói sem *um único* caráter? O fato que aqui nos interessa é que, já a partir do título, é possível perceber a não idealização do indígena. Em termos literários temos, então, a passagem da construção de um herói (no Romantismo) – inspirado em modelos greco-latinos –, para um anti-herói (no Modernismo), como veremos. Não entraremos na ampla discussão sobre a questão estética dessa obra, mas abordaremos o modo de representação do indígena que ela propaga.

Além do título ambíguo, o próprio nome do personagem principal remete a um processo de construção de um anti-herói: Macunaíma significa “o grande malvado” (PAES, 1988, p. 15). Nas palavras do autor, em sua personalidade “a soma dos defeitos sobrepujava bastante a das qualidades” (PAES, 1988, p. 15). Vejamos um excerto que nos dá a ideia de quem era Macunaíma “Então veio a vez de beber. E foi lá que Macunaíma provou, pela primeira vez o cachiri temível cujo nome é cachaça. Provou estalando com a língua feliz e deu uma grande gargalhada” (ANDRADE, 2008, p. 73). Ou ainda,

O advogado quis fugir porém Macunaíma atirou um pontapé nas costas dele e entrou pelo povo distribuindo rasteiras e cabeçadas. De repente viu na frente um homem alto loiro mui lindo. E o homem era um grilo. Macunaíma teve ódio de tanta boniteza e chimpou uma bruta numa bolacha nas fuças do grilo (ANDRADE, 2008, p. 128).

Na definição de Arantes (1993, p. 160), Macunaíma é “preguiçoso, mentiroso, maroto, frequentemente ingênuo, mulherengo, suas vontades, grandes ou pequenas, sempre passam por cima de tudo e de todos”. Percebe-se, de pronto, que as características deste índio são bastante distintas daquelas dos personagens indígenas anteriormente citados, o que demonstra uma evidente mudança de perspectiva ideológica na representação do índio em nossa literatura nacional. Percebe-se, ainda, por meio das descrições de Macunaíma, que as atitudes e gostos do personagem dialogam

com as de Ipavu, personagem principal de *A expedição Montaigne*, obra que será analisada adiante.

Percebe-se que, enquanto o Romantismo preocupou-se em talhar características extremamente positivas para seus personagens indígenas, o Modernismo foi em sentido contrário, sobrevalorizando as características negativas de seu maior representante indígena: Macunaíma. É neste sentido que aqui chamamos aos indígenas românticos de heróis e a Macunaíma de anti-herói. Nas palavras de Arantes (2008, p. 26)

O anti-herói carrega características de um perturbador e de um agitador, seu modo subversivo o coloca à margem, contrariamente ao modelo do herói tradicional que é louvado e aclamado por todos, já que defende interesses de um grupo específico que domina e no qual também está inserido.

Além disso, o anti-herói está mais próximo à realidade das pessoas, o que intensifica o movimento de identificação.

Candido (2006b, p. 127) afirma ser *Macunaíma* “a obra central e mais característica do movimento [modernista]”. Para o crítico, a obra

compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura (CANDIDO, 2006b, p. 127-128).

Para Santos (2009, p. 232), o personagem Macunaíma suscita a “fusão das etnias fundamentais na formação do povo brasileiro”. Macunaíma diverge do índio típico da literatura nacional, ele não é um índio idealizado, tampouco representa uma etnia indígena específica, ele é um índio negro, que, ainda de acordo com a pesquisadora, “não é negro, não é índio, não é branco” (SANTOS, 2009, p. 247), hipótese esta que reafirma o caráter miscigenado do personagem, que, não sendo nem uma coisa nem outra, é o representante da mistura das três raças constituintes do povo brasileiro num único ser. Isto aponta para o fato de que se congregaram, na construção de tal personagem, as características miscigenadas que estão no cerne da constituição do povo brasileiro, bem como concatenou-se um leque cultural diverso, que descaracteriza uma identidade cultural para nosso país, expondo a falta de um caráter nacional. Nas palavras da crítica

Com estampa modernista, a obra tanto destitui o herói moldado dentro

de um determinado espaço regional, conforme visto no indianismo, como desestabiliza a *mimesis* romântica no que lhe é peculiar à idealização do povo formado a partir da matriz indígena. Fusionam-se, a partir daí, erudito e popular, sob o verniz satírico e paródico, pelos quais se faz pontilhar um jogo intercultural em que as diferentes etnias se encontram, seja pelas peripécias do herói na cidade de São Paulo e em sua travessia pelas regiões do país, ou pelas marcas da linguagem que as representa (SANTOS, 2009, p. 234).

Neste sentido, *Macunaíma* vem destoar novamente daquele personagem indígena de ficção criado por Alencar ao qual nos referimos anteriormente, por meio, sobretudo, do romance *Iracema*. Nas palavras de Helena (1993, p. 9)

Se *Iracema* opera consoante à intenção de determinar os elementos fundadores da nacionalidade e da identidade brasileiras, e culmina por apresentar o português como o elemento hegemônico, do ponto de vista dos valores que vão fundar a ética do imaginário cultural brasileiro, *Macunaíma*, por seu turno, promove a dissonância desse paradigma. Enquanto *Iracema* é símbolo de uma (pretensa) identidade e unidade, *Macunaíma* se revela a alegoria da lateralidade que havia sido sufocada pelo projeto indianista de Alencar.

Para Bosi (1998, p. 175)

A escrita de *Iracema* afasta-se da oralidade popular: o seu andamento e refinadamente literário, ainda quando se entretetece de palavras ou metáforas vertidas livremente do tupi. O seu modelo nobre se chama Visconde de Chateaubriand ou, mais modestamente, o idílico Bernardin de Saint-Pierre de *Paulo e Virgínia*. *Macunaíma*, ao contrário, desenvolve-se rente a construções coloquiais, não refugiando a expressões jocosas ou obsenas, tudo dentro de uma sintaxe quase ‘falada’ e de uma estilização próxima do conto maravilhoso.

Os excertos anteriores demonstram a tradicional preocupação da crítica em estabelecer contrapontos entre os modos de representação do índio presentes em períodos literários distintos; preocupação esta convergente com nossa perspectiva, que visa evidenciar que com a desmistificação empreendida pelo Modernismo, não se crê mais na proposta idealizante à maneira dos românticos. O que o movimento modernista empreende, então, não é uma desidealização, mas sim uma idealização às avessas. Para os modernistas, a valorização do nacional não se dá, necessariamente, apontando somente características positivas da pátria e do povo. Para eles, se algo não é positivo, mesmo assim há de ser valorizado, visto que é justamente isso que baliza nossa nacionalidade. Nas palavras de Candido (2006b) “O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*” (p. 127, grifos do autor).

Na verdade, o tempo, responsável por alterar todas as coisas, mostra que aquele índio romântico idealizado não pode mais representar um povo que já tem uma trajetória e uma história próprias – não aquelas criadas por alguém, mas sim as vivenciadas no dia a dia de uma nação. Em termos literários isso se traduz na criação de um Macunaíma personagem, em anteposição aos Jacis-Peris-Iracemas, e no surgimento de uma rapsódia como a de Mario de Andrade. Mas palavras de Ribeiro (1988, p. XIX):

Ser Macunaíma, o herói da nossa gente, a meu juízo, só pode ser porque ele veste a carne que nos veste; porque é a carapuça que nos cabe, a nós brasileiros. Falo, é claro, não de nós, do clube dos contemplados, mas do brasileiro-massa, povão, desde sempre humilhado e ofendido, o que, aparentemente, é toda uma contradição. Na verdade de Mário, Macunaíma é nossa razão catártica. O brasileiro dele é o do carnaval, da caçoadada folclórica, da gente que, cantando, dançando, ironizando, rindo – inocente e sem medo – se vingava de quem, além de oprimi-lo e explorá-lo, ainda quer fazer a sua cabeça. A consciência popular brasileira se faz inviolável, insubornável, não se deixando invadir e dominar, é graças a este escudo brincalhão do riso e da malícia.

Mais tarde surgem as obras *Quarup* (1967) e *A Expedição Montaigne* (1982), ambas de Antonio Callado. Callado, tal como fez Mario de Andrade, recorre ao recurso satírico para a construção de seu segundo romance sobre o indígena. Como veremos na análise da obra, o recurso à sátira é um importante meio para desconstrução de discursos anteriormente sedimentados. Se em *Macunaíma*, o autor questiona o típico índio da literatura nacional, em *A Expedição Montaigne*, Callado não apenas questiona esse tipo de personagem, como corrói seus semióforos correspondentes.

O aparecimento dos romances de Callado com temática indígena novamente pode ser relacionado às questões sociopolíticas que estavam sendo discutidas na época de publicação das obras. Sabe-se que com a ditadura militar a questão dos direitos indígenas ressurgiu fortemente. Entretanto, novamente o índio não consegue ter seus direitos resguardados, como argumenta Treece (2008)

Embora uma nova Constituição tenha afirmado o direito dos povos indígenas à diversidade cultural e tenha reconhecido suas reivindicações territoriais como ‘originais’, pré-datando a existência do Estado brasileiro, o retorno ao governo civil a partir de 1985 não diminuiu, na prática, os assaltos a esses direitos por interesses privados ou por parte do Estado, que continuou empenhado no projeto de sacrificar a segurança territorial e a autodeterminação dos índios em nome das necessidades desenvolvimentistas de uma geopolítica de integração regional (TREECE, 2008, p. 12-13).

O que se encobre, por meio da disseminação desse imaginário de integração, segundo o autor, é o “esfacelamento da identidade coletiva das comunidades tribais e a dissolução de indivíduos alienados no anonimato da sociedade dominante” (TREECE, 2008, p. 12). Tal afirmação do autor dialoga diretamente com o modo como o indígena aparecerá na literatura contemporânea: com identidade cultural questionável, perambulando por entre brancos sem saber mais quais são as suas verdadeiras origens e, ao mesmo tempo, tentando integrar-se a uma identidade que também não é a sua.

Percebemos, por meio dessa breve retomada literária que, se no Romantismo, a figura do índio se construiu a partir da idealização, na contemporaneidade ele é justamente o anti-herói. Sobre a significação de tal termo, Helena (1993) faz as seguintes elucidações

De acordo com a tradição europeia o herói é um símbolo. Ele representa algo, acumulando em si valores, fantasias e carências humanas. O herói (e também os seus contrários e complementos, o vilão e o anti-herói) pode ser visto como um universal concreto, isto é, um universal que expressa, na sua individualização singular (uma singularização que alude ao coletivo), o conjunto de valores, fantasias e carências que funcionam como o ‘cimento’ de identificação e unificação da comunidade (HELENA, 1993, p. 8-9).

Percebe-se que as ideias explicitadas pela autora dialogam diretamente com aquelas desenvolvidas por Chauí (2000) e que norteiam nossa análise. Aquilo que Helena (1993) coloca como símbolo, Chauí (2000) denominou como semióforo, e os valores positivos atribuídos a eles funcionaram como promotores da unificação nacional do povo. Ocorre que na literatura, ao se substituir heróis por anti-heróis ou vilões, desconstrói-se a imagem do país vista sob um prisma positivo idealizado, para, em seu lugar, instaurar uma visão outra, mais próxima de uma realidade concreta/pragmática. Para Helena (1993) tal processo ocorre com Macunaíma, que, para ela “tem obscurecida essa imagem identificável e nomeável. Ele não mais sintetiza, como Iracema, uma origem precisa [...]. Deste modo, Macunaíma, ao contrário de caracterizar-se por uma origem, descaracteriza-se” (HELENA, 1993, p. 9).

Conforme pudemos perceber, por meio da transcrição de breves passagens de obras nas quais figuram o elemento indígena, expostas acima, os personagens indígenas dos séculos anteriores apareciam sempre em oposição ao colonizador e sempre surgiam como melhores do que eles ou como vítimas deles. A referida tônica da heroificação, presente tanto nos textos fundacionais do movimento indianista no Brasil, como nos textos consolidadores da literatura nacional, é evidente.

2. IDENTIDADE NACIONAL E O SEMIÓFORO

Dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos

Renato Ortiz

A questão da identidade nacional vem sendo amplamente discutida pela crítica literária ao longo dos anos. No caso do Brasil, tal fato é facilmente justificável pela própria questão histórica nacional de colonização. Sabe-se que os literatos de nosso país, sobretudo aqueles que escreveram no período literário romântico, não mediram esforços para criar um sentimento de nacionalidade que fosse capaz de nutrir uma identificação para o povo brasileiro, que ansiava por tornar-se uma nação cultural e ideologicamente independente da metrópole portuguesa.

Buscamos discutir, então, neste capítulo, a identidade nacional, para que por meio disso possamos justificar nossa opção em trabalhar com o conceito “semióforo nacional”. Acreditamos que é essa questão identitária que está por trás do conceito que norteia nossa análise, cunhado por Chauí (2000). O termo “semióforo” não é recorrente para a crítica literária, o que nos motiva a explicar aqui seu significado, sua construção, seu funcionamento, bem como as suas motivações.

2.1. A nação, o sentimento nacionalista e a identidade nacional

Para se discutir o sentimento nacionalista, força motriz da identidade nacional, é necessário que se conheça, primeiramente, o conceito de “nação”. Vários foram os pesquisadores que se debruçaram sobre essa questão sob os mais diversos prismas possíveis. Elegemos aqui aqueles que mais se aproximam de nossa perspectiva de análise. De acordo com o dicionário Houaiss, nação seria uma “Comunidade política autônoma e de território definido que partilha instituições comuns (constituição, governo, sistema judiciário)”. Tal definição aponta, então, que para que uma nação exista é necessário que haja um território físico determinado e que também exista um Governo uno.

Já a acepção de nação proposta pelo dicionário Michaelis apresenta conceitos que não aparecem no Houaiss. Vejamos: “Conjunto dos indivíduos que habitam o

mesmo território, falam a mesma língua, têm os mesmos costumes e obedecem à mesma lei, geralmente da mesma raça”. Neste caso, vemos que além da questão territorial estão explícitas outras duas questões, os costumes e a raça.

Outros dicionários consultados apontam para os mesmos caminhos daqueles citados acima. Embora todas válidas, as definições propostas são bastante restritas e nenhuma delas apresenta elementos que aludem às questões que nos interessam aqui: a motivação que leva ao surgimento e consolidação das nações por meio de um sentimento comum que unifica o povo que habita determinado território, fazendo com que se sintam identificados entre si e, portanto, pertencentes a uma mesma “nação”.

Hobsbawm (2008) aponta meados de 1830 como possível data do surgimento da palavra “nação” no jargão político. Ainda de acordo com o autor, tal conceito vai sofrendo mudanças ao longo do tempo, por isso ele prefere não estabelecer uma definição para “nação”. Todavia, aponta para um hipotético significado, no qual trata nação como “qualquer corpo de pessoas suficientemente grande cujos membros consideram-se como membros de uma nação” (HOBBSAWM, 2008, p. 18, grifo nosso).

Percebemos que ao apontar essa possível definição, o historiador não toca na questão territorial, mas alude às pessoas que habitam determinado território, sem adentrar na discussão sobre identidade ou sentimento nacionalista. Porém, ao eleger o termo “consideram-se”, fica implícito que para a existência de uma nação é necessário algo mais que o espaço físico em si e pessoas o habitando. Esse algo mais está diretamente relacionado àquilo em que os habitantes de determinada região acreditam e tais indivíduos, ao passarem a se considerar como corpo uno, contribuem para o advento da nação. Já nas palavras de Perrone-Moisés (2007)

Nação e identidade nacional são ‘grandes narrativas’, e é paradoxal que estudiosos que se dizem pós-modernos usem esses conceitos como positivos, quando aplicados a nações, identidades e culturas ‘subalternas’, sem ver que eles são ilusórios e complexos para qualquer tipo de cultura, hegemônica ou dependente (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 14).

Por meio da citação acima, fica claro que a crítica equipara nação à identidade nacional. Para ela, ambas tratam-se de “grandes narrativas”, tendo existência e solidificando-se, portanto, somente através do discurso. Neste sentido, sabemos que a literatura foi um dos discursos fundamentais na construção de tais narrativas. Por meio dela efetivou-se o impulso de edificação do Brasil enquanto país independente,

desvinculado da metrópole portuguesa, mostrando-se aquilo que era próprio de nosso país, como a exuberância de seu território e de seu povo, como pretendemos ter deixado claro no capítulo anterior. Chauí (2000) explicita a etimologia da palavra nação. De acordo com a autora

A palavra ‘nação’ vem de um verbo latino, *nascor* (nacer), e de um substantivo derivado desse verbo, *natio* ou nação, que significa o parto de animais, o parto de uma ninhada. Por significar o ‘parto de uma ninhada’, a palavra *natio*/nação passou a significar, por extensão, os indivíduos nascidos ao mesmo tempo de uma mesma mãe, e, depois, os indivíduos nascidos em um mesmo lugar (CHAUÍ, 2000, p. 14).

Como ocorre com toda definição etimológica, não há na definição acima nenhum elemento que possa apontar para qualquer tipo de ideologia mantenedora do conceito nação, mas sabemos, pelo estudo da obra da filósofa, que para Chauí (2000), o conceito de nação é semelhante àquele proposto por Perrone-Moisés (2007), já que ela acredita que a ideia de nação se funda e sustenta por meio daquilo que denominou como “mito fundador”, como veremos mais adiante.

Neste ponto, torna-se imprescindível destacar que nação e nacionalidade são conceitos diferentes entre si e que, portanto, não devem ser confundidos. Nação se relaciona, sobretudo, com o território, já a nacionalidade está ligada à consciência nacional, tanto que é possível afirmar a existência de uma “Nação sem nacionalidade” (CROSS, 1981, p. 212 apud HOBBSAWM, 2008, p. 100), ou seja, é possível que pessoas que habitem o mesmo território não nutram entre si qualquer sentimento que possa identificá-las, que possa fazer com que se sintam pertencentes a um mesmo grupo. Depreende-se, então, que seria necessária a construção de uma “grande narrativa” para que as pessoas pudessem se enxergar como membros de uma nação. Essa “grande narrativa” seria o elemento responsável por evidenciar ao povo que ele não só habita um território comum, mas que pertence a uma mesma nacionalidade, gerando, com isso, o sentimento nacionalista. De acordo com Candido (2006a), “Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o Nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação efetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*” (CANDIDO, 2006a, p. 333, grifos do autor).

Hobsbawm (2008), em seu estudo sobre nações e nacionalismo, ainda que não esteja falando especificamente do caso brasileiro, aponta que a construção dos discursos identitários nacionais ocorreu de maneira semelhante nas nações de um modo geral, para explicar isto propõe a seguinte periodização: de 1830 a 1880, teria acontecido o

“princípio de nacionalidade”; de 1880 a 1918 haveria a “ideia nacional”; e de 1918 a 1950/1960, teria surgido a “questão nacional”.

Chauí (2000, p. 16), resenhando a periodização proposta pelo historiador, afirma que nela “a primeira etapa vincula nação e território, a segunda a articula à língua, à religião e à raça, e a terceira enfatiza a consciência nacional, definida por um conjunto de lealdades políticas”. Sabendo que são vários os responsáveis por contribuir para a solidificação de tal discurso, a filósofa prossegue “Na primeira etapa, o discurso da nacionalidade provém da economia política liberal; na segunda, dos intelectuais pequeno-burgueses, particularmente alemães e italianos, e, na terceira, emanam principalmente dos partidos políticos e do Estado” (CHAUÍ, 2000, p. 16).

Pensando no caso específico do Brasil, a “grande narrativa”, mencionada por Perrone-Moisés (2007) e implícita nas falas de Hobsbawm (2008) e Chauí (2000), foi tecida pelas mãos de dois grupos: os literatos, que tentaram, por meio de seus romances, unificar os brasileiros em torno de um sentimento comum que os identificasse como povo e que, conseqüentemente, elevasse o país à categoria de nação e, obviamente, pelo Estado, já que é evidente a existência de interesses outros (políticos e econômicos, por exemplo) por trás da famigerada questão da identidade nacional.

Qual era essa identidade e a quem ela visava atingir são questões que se impõem se notarmos algumas contradições que se mostram fortes em nosso país. Um país que se afirma constituído pela mistura de raças, mas que escraviza o negro, colocando-o à margem da sociedade e pouco espaço dando a ele na literatura que ansiava tornar-se legitimamente nacional, um país que explorou e dizimou os indígenas, mas que os empresta de um passado recente para “elevá-los” à categoria de herói nacional por meio da aclimação⁵ do cavaleiro medieval europeu certamente não está buscando a identificação do povo brasileiro no próprio povo brasileiro.

Se levarmos em conta a afirmação de Ortiz (2006), na qual o autor diz que “Não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, *construídas por diferentes grupos sociais* em diferentes momentos históricos” (p. 8, grifos nossos) ficará claro que a identidade nacional não é algo inerente à nação, mas sim que se trata de um interesse edificado por alguém. Ainda da afirmação de Ortiz (2006) podemos depreender que aqueles que buscaram uma identidade para o Brasil certamente segregaram grande parcela da população de seus interesses, se apoiando, para isso, em

⁵ “Entende-se por aclimação a contextualização e a inflexão brasileira dada a tema e imagens europeias” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 102).

teorias racialistas que explicavam o Brasil no entre séculos XIX e XX, como foi o caso de Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Oliveira Viana, por exemplo.

Como pontua Perrone-Moisés (2007, p. 44) “De modo geral, o nacionalismo, para se afirmar, é purista: rejeita o outro e acaba por tender ao racismo”. Tal afirmação evidencia que o sentimento nacionalista tanto pode ser utilizado para o bem, como para o mal “O nacionalismo é justificado quando se trata de defender um território e os direitos de seus cidadãos, mas perigoso quando leva à xenofobia, a guerras e massacres, o que, afinal e infelizmente, é apenas o ponto extremo de sua lógica” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 10).

Sabe-se que, além da literatura, outros fatores foram determinantes na construção da identidade nacional. De acordo com Senra (2013, p. 2) “No Brasil, o Estado foi um dos grandes formuladores da identidade, e para isso cooptou vários intelectuais para que estes desenvolvessem propostas que unissem o povo, tendo como base, por conseguinte, os interesses da elite governamental”. Tal citação traz à tona uma realidade brasileira que impera até os dias atuais: o povo, na grande maioria das vezes, está alheio, ou até mesmo privado, daquilo que acontece nas esferas estatais da sociedade, participando apenas passivamente do processo de construção da identidade nacional. Isto também desvela a questão do nacional e do popular no Brasil, que não podem ser identificados como da mesma ordem. O conceito de “nacional” é restrito apenas àquilo que o Estado deseja considerar e impor como dignamente legítimo para representar a nação. Já o popular é aquilo que vem do povo, que é produzido e mantido pelo povo e que, contraditoriamente, não é aquilo que de fato o Estado considerava como nacional, como digno para representar o país. Ortiz (2006), após se impor um questionamento, reafirma essa hipótese

A memória nacional se colocada na perspectiva da conservação dos valores populares não se identificaria por fim à própria memória popular? Esta identificação, que os diferentes movimentos de cunho nacionalista procuraram descobrir, parece-me ilusória. A memória coletiva é da ordem da vivência, a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano [...] A memória coletiva se aproxima do mito, e se manifesta portanto ritualmente. A memória nacional é da ordem da ideologia, ela é o produto de uma história social, não da ritualização da tradição (ORTIZ, 2006, p. 135).⁶

⁶ Para o autor, ideologia é “uma concepção de mundo orgânica da sociedade como um todo (ou visando à totalidade) e como tal age como elemento de cimentação da diferenciação social” (ORTIZ, 2006, p. 136-137).

Sendo assim, fica evidente a importância dos desejos estatais na construção da identidade nacional. Todavia, pode-se afirmar que a questão da identidade nacional no Brasil começou a se fazer mais forte com a literatura romântica. Mesmo porque, de acordo com Fiorin (2009, p. 116) “A identidade nacional é uma criação moderna. Começa a ser construída no século XVIII e desenvolve-se plenamente no século XX”. O processo de identificação começa, nessa época, a se estender ao povo, que acompanhava os últimos lançamentos literários em folhetins, passando a atentar para personagens representativos da nação, como mostramos anteriormente com o indígena europeizado de Alencar, por exemplo. Com isso, surge então um “nacionalismo artístico” (CANDIDO, 2006a), este, de acordo com o crítico “não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia e unidade” (CANDIDO, 2006a, p. 29).

Neste sentido, esse imaginário de identificação deixa de se fixar apenas na “memória coletiva”, ou seja, aquela que se restringe apenas a um grupo restrito, em geral a população que ocupava, sobretudo, os centros urbanos no século XIX, para ocupar a “memória nacional”, que é universal, atingindo os habitantes do território brasileiro como um todo, o que significa que essas pessoas passam a se enxergar como pertencentes a uma mesma nacionalidade, ainda que não habitando as grandes capitais onde a literatura e a cultura, de modo geral, tinham uma força maior. De acordo com Ortiz (2006)

Quando se afirma que o Brasil não pode ser mais uma ‘cópia’ da metrópole, está subentendido que a particularidade nacional se revela através do meio e da raça. Ser brasileiro significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da europeia (ORTIZ, 2006, p. 16-17).

Sabemos que no Brasil a mistura de raças e de culturas sempre esteve presente, devido à colonização, à vinda de escravos africanos e também aos processos imigratórios. A mestiçagem também ocorreu desde os primeiros contatos dos portugueses com as índias e, mais tarde, com as escravas “O mestiço é, para os pensadores do século XIX, mais do que uma realidade concreta, ele representa uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social – a elaboração de uma identidade nacional” (ORTIZ, 2006, p. 20-21).

Aliás, como afirma Fiorin (2009), é também no período literário romântico que começa a se constituir a noção de que a brasilidade⁷ pressupõe a mistura de raças. Para reafirmar tal hipótese bastaria, por exemplo, lembrar o enredo de *Iracema* (1865), de José de Alencar, romance magistral do Romantismo no qual é narrado o imagético nascimento do suposto primeiro brasileiro, o mameluco Moacir, fruto de relacionamento entre a índia Iracema e o português Martin Soares Moreno.

Como poderia, então, no Brasil, haver a almejada identidade entre pessoas de etnias, tradições, línguas e costumes tão distintos entre si? O que levaria essas pessoas a sentirem-se como membros de uma grande nação una, a nação brasileira? Considerando-se apenas o plano do concreto isso seria possível? Tais questionamentos apontam que o sentimento de nacionalidade está para além da realidade pragmática/concreta, enveredando-se pelos caminhos do imaginário e do simbólico. Caminhos estes que foram construídos no Brasil, em grande medida, pela literatura, sobretudo pelo enaltecido movimento literário romântico, no qual a palavra era “considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias [...]” (CANDIDO, 2006a, p. 57).

A afirmação de Hobsbawm (2008), baseada nos estudos desenvolvidos por Gellner (1983), reafirma o que estamos pontuando

[...] a junção de um povo a culturas maiores, especialmente culturas instruídas, a qual é frequentemente mediada por uma conversão a variantes de religiões universais, permite aos grupos étnicos adquirir ativos literários e religiosos que, mais tarde, podem ajudá-los a se tornarem nações e a se estruturarem como tal (HOBSBAWM, 2008, p. 86).

Foi dessa forma que o candomblé, trazido pelos africanos, bem como a cultura e religião indígenas foram perdendo lugar para que a religião católica, trazida pelo colonizador, pudesse imperar no imaginário nacional. Entretanto, essa cultura “suplantada” começa a aparecer na literatura, mostrando que seria justamente essa mistura de raças, religiões e culturas, que constituiria o brasileiro como brasileiro em si, sobretudo o indígena, que foi sobrevalorizado por ser o elemento nativo nacional, encobrindo o escravo em virtude do embaraço que a escravidão trazia a um país que explorou os negros e que resistiu à abolição. Entretanto, não seria apenas a questão da mestiçagem que explicitaria o “caráter brasileiro”. Demais atributos, como a bondade, a

⁷ Para Candido (2006a, p. 30), o termo brasilidade consiste na “presença de elementos descritivos locais, como traço diferencial e critério de valor”.

alegria, a tranquilidade e a hospitalidade também caracterizariam esse povo. Tais predicados foram se formando e se consolidando ao longo do tempo. Neste sentido, Chauí (2000) pontua dois momentos de caracterização da nação e do que seria a nacionalidade brasileira. A autora afirma que

[...] cremos ser mais avisado distinguir entre o lugar da nação nas elaborações político-ideológicas de 1830-1980 e seu lugar nas representações sociopolíticas brasileiras, desde o final dos anos 80. De fato, no primeiro período, a nação e a nacionalidade são um programa de ação e ocupam, à direita e à esquerda, o espaço das lutas econômicas, políticas e ideológicas. No segundo período, porém, isto é, desde 1980 mais ou menos, *nação e nacionalidade se deslocam para o campo das representações já consolidadas* – que, portanto, não são objetos de disputas e programas –, tendo a seu cargo diversas tarefas político-ideológicas, tais como legitimar nossa sociedade autoritária, oferecer mecanismos para tolerar várias formas de violência e servir de parâmetro para aferir ou avaliar as autodenominadas políticas de modernização do país (CHAUI, 2000, p. 29, grifo nosso).

A partir da citação acima fica claro que as características ditas “brasileiras” começaram a se constituir em um período específico da história do Brasil, o período da independência, no qual se desejava enaltecer as características positivas de nosso povo, para reafirmar ideologias e políticas nacionais. Com a passar dos anos tais características de sedimentaram no imaginário nacional, tornando-se, assim, representações que, atualmente, contribuem para encobrir um outro imaginário sobre o brasileiro, que corre de boca a boca: a bondade encobriria o comodismo, a alegria o conformismo, a tranquilidade a vagabundagem, a hospitalidade encobriria um certo preconceito e explicitaria o sentimento de superioridade, por exemplo, dentre tantas outras características que, neste sentido, seriam também exemplificadoras.

Ademais destes atributos do povo, os atributos naturais da terra e a própria cultura brasileira, por si só, também foram utilizados nesta construção do sentimento de nacionalidade. Assim, para exemplificar, o Brasil se tornou a terra das paisagens exuberantes, não mais apenas daqueles cenários do descobrimento, com florestas repletas de riquezas naturais, mas das suntuosas praias espalhadas por todo o país, que encham os olhos dos brasileiros de beleza e seus corações de orgulho, bem como atraem turistas de diversas partes do mundo; do futebol, marcado pelo “gingado” de habilidosos brasileiros, que sob a torcida de “90 milhões em ação”, trouxeram para a casa diversas taças mundiais; do carnaval e de seu samba, representados por esplendorosas mulheres,

de preferência mulatas, que novamente trazem à baila a mestiçagem e a igualdade entre raças.

Importante destacar, ainda exemplificando, a nossa música e sua contribuição em tal processo, marcada pelos diversos ritmos e sobretudo pela mistura deles, com letras que tanto enalteciam ao povo, quanto resistiam aos movimentos de repressão do período ditatorial, como aquelas apresentadas nos Festivais de Música Popular Brasileira, transmitidos pelos meios de comunicação de massa, como a Rede Record, Rede Globo e pela extinta TV Excelsior.

Percebemos que os discursos que nutrem o sentimento de nacionalidade sobre o qual estamos discutindo aqui se estendem ao longo da história do país. Não há um só dia em que tais discursos não sejam atualizados na fala do povo, na fala dos governantes, na imprensa e na própria literatura. Da *Carta* de Pero Vaz de Caminha, de 1500, que com intuítos bastante definidos, enaltece o povo e o território brasileiros; passando pelos poemas épicos de louvor ao Brasil; pelos nossos romances românticos indianistas; pelas teorias racialistas; pelo movimento político verdeamarelista; pelo tropicalismo; pela imagética figura de Carmem Miranda; pelo futebol, com o gingado tipicamente brasileiro; pelo carnaval com seu samba e suas mulatas, expoentes da mestiçagem e da inexistência de preconceitos raciais; pelos discursos políticos proclamados inclusive em períodos de ditadura; pela literatura modernista de década de 1920, vemos a questão nacional sempre trazida e mantida à baila, fascinando o povo, que, ainda, na maioria das vezes, continua alheio a tudo aquilo que está por trás do que é tido como “legitimamente nacional”.

Fica claro, então, que o processo de identificação dos brasileiros entre si, quando da independência nacional, se dava sob um determinado prisma, o prisma de um país bom, próspero e justo para se viver, no qual o preconceito e as diferenças sociais eram inexistentes, já que as pessoas eram (ou deveriam ser) iguais entre si, não havendo, portando, diferenças qualitativas entre pessoas de raças, religiões e culturas distintas. De acordo com Chauí (2000, p. 8), tal visão do país gera “uma contradição que passa despercebida”. A autora esclarece:

É assim, por exemplo, que alguém pode afirmar que os índios são ignorantes, os negros são indolentes, os nordestinos são atrasados, os portugueses são burros, as mulheres são naturalmente inferiores, mas, simultaneamente, declarar que se orgulha de ser brasileiro porque somos um povo sem preconceitos e uma nação nascida da mistura de raças (CHAUÍ, 2000, p. 8).

Tal postura, explicitada pelas palavras de Chauí (2000), evidencia novamente a existência daquilo que Perrone-Moisés (2007) denominou como “grande narrativa”. Há, evidentemente, um discurso que foi e ainda é inculcado diariamente no povo brasileiro pelos meios de comunicação de massa e até mesmo pelas propagandas governamentais, que “vendem” a imagem de um Brasil igualitário e fraterno. Todavia também há, no imaginário deste mesmo povo que acredita, compartilha e propaga tal imagem de país, um discurso outro, totalmente avesso, que desvela sentimentos de preconceito e de superioridade, que afirma que todos são iguais e, ao mesmo tempo, que uns são melhores que outros.

Esse paradoxo, além de reafirmar que em alguns momentos o povo tem se deixado levar passivamente por ideias vendidas pelas elites governamentais, sem, muitas vezes, refletir sobre elas, aponta também para o “*mito fundador do Brasil, cujas raízes foram fincadas em 1500*” (CHAUÍ, 2000, p. 9, grifo da autora). Para a autora, o mito fundador do Brasil enquanto nação consiste na representação e na propagação da imagem de nosso país como um país que carece de preconceitos raciais, visto ser formado justamente pela mistura de raças, no qual habita um povo alegre, receptivo e trabalhador, que vive em meio a uma paisagem natural exuberante.

Acreditamos na validade de encararmos como sinônimas as expressões “mito fundador” (CHAUÍ, 2000) e “grande narrativa” (PERRONE-MOISÉS, 2007), já que ambas apontam para a história que sustenta a imagem do país desde o seu “descobrimento”. É a partir do conceito de imagem e dos significados que o perpassam que Chauí (2000) elabora o termo “semióforo nacional”, que norteará, juntamente com a abordagem sociológica do texto literário, nossas análises dos romances calladianos.

2.2. O semióforo nacional

O conceito “semióforo nacional” foi desenvolvido por Chauí na obra *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2000). Nesse trabalho, publicado quando da comemoração dos quinhentos anos de descobrimento do Brasil, a autora desconstrói a imagem ingênua do país, visto através de um prisma positivo, defendendo a ideia de que não há o que se comemorar.

Para compreendermos tal conceito é indispensável que conheçamos quais foram os três pressupostos que levaram a autora ao seu desenvolvimento: o mito fundador, a

formação e a fundação. Como já dissemos anteriormente, Chauí (2000) acredita que o sentimento de pertencimento a uma nacionalidade brasileira pelo povo que habitava o Brasil se desenvolveu apoiado em um “mito fundador”, elaborado pelas elites governamentais, desde a colônia até a República e, como sabemos, difundido, sobretudo, pela literatura romântica. Tal mito enaltece as qualidades do povo e do território nacional, fazendo com que todos se orgulhem de serem brasileiros.

Explicando o mito fundador da nação, a autora diferencia o termo formação de fundação, pensando formação como um processo que se desenvolve ao longo do tempo e fundação como um momento pontual e específico. Nesse sentido, sabemos que o Romantismo contribuiu de maneira direta no processo de formação do sentimento de nacionalidade entre o povo brasileiro⁸, criando, para isso, verdadeiros mitos nacionais, como ocorreu com a figura do indígena.

Já refletindo sobre o termo fundação, que se refere a um momento ou, muitas vezes, a um marco específico, é que a autora introduz a discussão sobre o semióforo. Este termo define figuras e objetos que congregam em si não somente os seus significados e valores reais, mas uma série de significados e valores outros, relacionados a um ideário mítico-simbólico nacional

Existem alguns objetos, animais, acontecimentos, pessoas e instituições que podemos designar com o termo semióforo. São desse tipo as relíquias e oferendas, os espólios de guerra, as aparições celestes, os meteoros, certos acidentes geográficos, certos animais, os objetos de arte, os objetos antigos, os documentos raros, os heróis e a nação (CHAUÍ, 2000, p. 11).

O conceito deriva do grego *Semeiophoros*, que se constitui das palavras *semeion* (sinal ou signo), e *phoros*, palavra esta que possui significados de carga semântica bastante semelhante: expor, trazer para frente, carregar, dentre outros (CHAUÍ, 2000). É nesta exposição que consiste a característica principal e a função do semióforo, pois ao expor um significado aparentemente oculto de um determinado objeto, palpável ou não, acaba por realizar “sua significação e sua existência” (CHAUÍ, 2000, p. 12).

Ainda segundo a autora, um semióforo é um objeto que carrega em si uma série de significações socialmente construídas, sendo que uma de suas características mais importantes é a perenidade, visto que a carga mítica de um semióforo acarreta consequências tanto no tempo presente como no tempo futuro: “Um semióforo é

⁸ Conforme mostra Candido (2006a) em *Formação da literatura brasileira*.

fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação” (CHAUÍ, 2000, p. 12).

Ela explicita ainda que para que um semióforo nacional exista é necessária a existência de um semióforo anterior a ele, que o estrutura. Esse semióforo matriz, que não é histórico, mas sim mítico-ideológico, é a Nação. No caso do Brasil, as entidades míticas que foram as responsáveis pela criação do semióforo nação foram Deus e a Natureza, “pois são considerados os criadores da terra e do povo brasileiro” (CHAUÍ, 2000, p. 45).

Saliente-se a clara diferenciação entre o semióforo e o mito tradicional. O mito surgiu na Antiguidade Clássica em virtude da necessidade dos homens em explicar fatos e fenômenos que a ciência, ainda tão incipiente, era incapaz de explicar. Criava-se um mito, que era constituído por uma história capaz de suprir a falta de significação científica para um determinado fato ou fenômeno natural⁹.

O semióforo não busca explicar nada, mas sim representar. Trata-se de determinado objeto ou figura que carrega em si um conjunto de significações. Segundo Eliade

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição (ELIADE, 2007, p. 11).

Todavia, importa ressaltar que na atual sociedade capitalista, que incentiva o consumo e onde tudo pode ser reproduzido, a existência dos semióforos está ameaçada. Walter Benjamin, no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, define a ameaça que estamos pontuando por meio do conceito da “perda da aura”, ou seja, a perda da singularidade. De acordo com o autor “Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa” (BENJAMIN, 1955, s/p.). Ao serem reproduzidos, os objetos perdem sua unicidade e a

⁹ Ortiz (1985) faz uma distinção entre mito e ideologia. Segundo ele, “o mito é encarnado [por um] grupo distinto, enquanto a ideologia se estende à sociedade como um todo” (ORTIZ, 1985, p. 136).

carga de significados que antes carregaram se esvai. Como sistematiza Chauí (2000, p. 13) “No mundo da mercadoria não há singularidades”.

Contudo, acreditamos que quando se fala de um ideário simbólico, e não de um objeto palpável, o semióforo se perpetua, uma vez que está intrincado no imaginário e que se renova a cada dia, sendo atualizado diariamente por meio da crença que as pessoas têm nele. Mais do que isso, os semióforos são “signos de poder e prestígio” (CHAUÍ, 2000, p. 13), portanto, aqueles que detêm o poder têm claros interesses em perpetuá-los, é o que acontece, por exemplo, com chefias político-militares e com chefias religiosas. Tais interesses podem ser de várias ordens, inclusive da ordem do capital, como já previa Benjamin (1955). Desta forma,

a religião estimula os milagres (que geram novas pessoas e lugares santos), o poder político estimula a propaganda (que produz novas pessoas e objetos para o culto cívico) e o poder econômico estimula tanto a aquisição de objetos raros (dando origem a coleções privadas) como a descoberta de novos semióforos pelo conhecimento científico (financiando pesquisas arqueológicas, etnográficas e de história da arte) (CHAUÍ, 2000, p. 14).

E, como já dissemos anteriormente, o semióforo matriz construído para sustentar todos os outros semióforos públicos foi a Nação “O poder político fez da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, o objeto do culto integrador da sociedade una e indivisa” (CHAUÍ, 2000, p. 14).

Sendo assim, depreende-se que neste trabalho a perspectiva adotada crê na nação como um semióforo base, criado e mantido pelo poder político e pela literatura. Derivado desse semióforo base estaria o semióforo do indígena, que é o nosso foco de análise. Tal semióforo se formou e se consolidou na e pela literatura, processo esse que pretendemos ter deixado claro no capítulo anterior.

3. *QUARUP*: UM ROMANCE DE CORROSÃO

Quarup é a obra que consagra Antonio Callado como um dos grandes romancistas da literatura brasileira. Embora, à época de sua publicação, 1975, a crítica literária universitária não tenha recebido bem o romance e, por isso, pouco interesse tenha demonstrado em analisá-lo (MARTINELLI, 2006, p. 85), na atualidade muitos são os trabalhos acadêmicos que estudam essa obra, sobretudo dissertações e teses acadêmicas, dedicados a analisar *Quarup* sob os mais diversos ângulos.

Aqui buscamos compreender qual é a imagem do indígena brasileiro difundida nessa obra; imagem esta que é construída pelos personagens brancos que compõem o enredo, vez que acreditamos que nesse romance os personagens indígenas figuram, em grande medida, como uma massa sem contornos nitidamente definidos, salvo raras exceções, conforme elencaremos em nossa análise. Mostrando como os personagens brancos da diegese veem os personagens indígenas e retomando alguns dos períodos literários nos quais o índio se faz presente na literatura brasileira buscamos perceber como Callado retoma a tradição para desconstruir o semióforo indígena criado em nossa literatura nacional.

A escassez de trabalhos que dialoguem com nossa perspectiva de análise nos leva a percorrer um caminho um tanto solitário, que busca destacar o personagem indígena e os discursos sobre ele tecidos, numa perspectiva sociológica, que integra o dado estético ao contexto sócio-histórico.

É sabido que as políticas indigenistas estavam em voga no contexto de publicação do romance que analisaremos. A criação do Parque Indígena do Xingu, concretizada em 1961, por exemplo, corria de boca em boca. Ocultas ficavam realidades outras, como as atrocidades cometidas contra os índios pelo regime militar, concretizadas no “reformatório” (em verdade deve ler-se “presídio”) para indígenas chamado Krenak, localizado em Resplendor, Minas Gerais e que, a partir de 1969, foi palco de humilhações e torturas, e é o espaço do segundo romance de Callado sobre o indígena, *A expedição Montaigne*, que será analisado no próximo capítulo.

Para um autor como Callado, atuante nas causas sociais brasileiras, impossível seria não tangenciar essas questões em sua obra, sobretudo quando elas, mais do que se

imporem no dia a dia do escritor¹⁰, dialogam também com a tradição literária nacional e com o imaginário identitário do brasileiro.

De maneira geral, a crítica vem olhando para *Quarup* como um romance da revolução. Poucos são os livros encontrados que se dedicam especificamente ao estudo dessa obra. A maior abundância de trabalhos reside em dissertações e teses acadêmicas, bem como artigos; estes, em sua maioria, também não se dedicam ao estudo exclusivo de *Quarup*, mas à análise comparada dessa obra com outras obras de Callado ou, ainda, de outros romancistas. Os enfoques de análise vêm tangenciando a ditadura militar, o movimento de resistência e a luta armada, dando um espaço menor à questão indígena que se apresenta na obra. Assim fizeram críticos como Sodré (1975), Araújo (2006) e Santos (1999), por exemplo.

A nomenclatura “romance de formação” ou “romance de aprendizagem” é comum quando se fala desse romance, ou ainda, o termo de Ferreira Gullar, “romance de deseducação”, aparece recorrentemente (GULLAR, 1968). Apoiados nessas vertentes, muitos são os trabalhos que dedicam a analisar o percurso de formação e transformação do personagem principal, Nando, como aqueles realizados Ávila (1997), Araújo (1998) e Jablonski (2006).

Nesta pesquisa percorremos caminhos outros, caminhos estes que olham para os personagens não para observar a eles mesmos, mas para, por meio deles, chegar à visão do indígena brasileiro figurado em *Quarup*. Acreditando que a imagem do índio, neste romance, é construída não pelos próprios índios, mas sim pelos discursos dos brancos sobre os índios, nossa análise enfocará tais discursos.

O título do romance alude ao ritual indígena *kuarup*, no qual uma determinada tribo presta homenagem aos seus mortos. Comumente esse título é interpretado como uma alusão a um ritual de ressurreição, que celebra o ciclo da vida. Embora a obra abranja diversas questões brasileiras além da causa indígena, curiosamente o título alude aos índios, mais que isso, de nossa perspectiva, alude à morte. O título do romance seria, então, uma forma de homenagear nossos índios mortos? Seria uma forma de afirmar que no Brasil o único ritual indígena ainda possível é o ritual da morte, apontando, dessa forma, para a perda da cultura e das vidas indígenas? Estariam nossos índios todos condenados a serem homenageados em um *kuarup*?

¹⁰ Callado, enquanto jornalista, dedicou-se à escrita de reportagens que enfocavam o indígena brasileiro.

Quando o título da obra aparece pela primeira vez na narrativa ele é caracterizado sob o signo da indefinição, marcada pelo uso das reticências: “- Quarup, é aquela festa...” (CALLADO, 1975, p. 86), ou ainda marcado pelo pronome indefinido “tal”, “[...] o tal do quarup vai ser um sucesso, seja lá o que for” (CALLADO, 1975, p. 91). Além de denunciar o completo alheamento à cultura indígena por parte daqueles personagens que se dizem interessados pela causa, tal indefinição nos leva a questionar se *Quarup*, romance, se caracteriza pela celebração da vida e da alegria, típicas de uma festa. Acreditamos que não.

Nesse ritual, mais do que prestar uma homenagem, convocar-se-iam os mortos de volta à vida e, nesse sentido, o romance coloca-se na literatura brasileira em um lugar bastante sugestivo: o de retomada da questão indígena, que fora deixada para trás há mais de 40 anos, quando da releitura empreendida pelos modernistas.

Kuarup ritual, tal como *Quarup* romance, buscam trazer índios de volta para espaços por eles perdidos, o primeiro à vida, o segundo, à cena literária brasileira.

O romance é povoado por uma série de personagens, que gravitam ao redor do protagonista Nando. A focalização cedida a alguns deles e suas construções enquanto personagens de ficção chamam a atenção. Para fins analíticos, elegemos destacar Nando, Ramiro, Fontoura e os indígenas, que embora nomeados, acabam figurando como personagens tipo¹¹, o que nos possibilita olhar para eles mais como uma classe de personagens do que individualmente. De acordo com Candido (1970, p. 54), o personagem é o “elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna”. Passemos, portanto, à análise detida desses personagens.

3.1. Nando e a derrocada da evangelização

Padre Nando é o personagem principal do romance, que se estrutura em sete capítulos intitulados: O Ossuário, O Éter, A Maçã, A Orquídea, A Palavra, A Praia e O Mundo de Francisca. A questão indígena, que perpassa a história do padre, se faz mais presente no capítulo terceiro, A Maçã.

¹¹ O personagem-tipo, também chamado de personagem plana, é aquele que não apresenta aprofundamento psicológico, tendendo a se comportar de maneira bastante previsível, “geralmente funciona como representação de um grupo ou de uma classe social sem se individualizar em relação aos mesmos” (CEIA, 2014, s/p.).

Nando é o responsável por cuidar do ossuário da Igreja. O padre passa grande parte de seu tempo naquele lugar, onde começa a conviver com pessoas não ligadas à esfera religiosa, como Francisca, uma moça que realizava trabalho de documentação dos azulejos de Santa Tereza, que recobriam as paredes do local. Francisca era noiva de Levindo, que é caracterizado como um típico revolucionário de esquerda. O universo que esses personagens apresentarão ao padre no decorrer da narrativa o obriga a sair do alheamento do claustro, colocando-o no conturbado espaço de lutas da ditadura militar.

Nas páginas iniciais do romance, o narrador heterodiegético começa a apresentar o conflito interior do personagem principal, que é perpassado, em grande medida, pela questão indígena brasileira. Padre Nando tinha como missão partir para o Xingu, para auxiliar na causa indígena, tão em voga na época da ditadura militar de 1964, que é parcialmente o tempo da narração do romance. Todavia, o personagem principal se sente inseguro em tal empreitada, vez que temia não resistir à visão das índias nuas e quebrar o celibato.

Embora hesitante, Padre Nando começa a se envolver com questões extrarreligiosas, tornando-se amigo direto de pessoas envolvidas com a causa política do Brasil, como o revolucionário de esquerda Levindo e o casal de ingleses protestantes Winifred e Leslie. A princípio, tal envolvimento não transbordava os limites da caridade religiosa. Todavia, com o decorrer do tempo, esse envolvimento começa a tomar rumos diversos que, de certa maneira, não eram condizentes com os ideais de um padre católico.

É o narrador quem dá indícios da mudança interna pela qual passará o personagem principal. Mudança esta que realmente faz com que ele não só perca a titulação de Padre antes de seu nome, como abandone a própria Igreja enquanto instituição formal. Entretanto, a visão do próprio padre nesse início da narrativa é de extremo conservadorismo católico, como se pode perceber pelos seus pensamentos, explicitados pelo narrador por meio do discurso indireto livre, quando da entrada de Levindo ferido à bala no Ossuário, manchando o sacrossanto lugar com seu sangue

[...] Nando fitava com desalento a mancha de sangue no marfim ilustre da caveira franciscana. Uma profanação, o episódio de loucura e violência vindo desaguar no ossuário. O sangue de um jovem desmiolado a manchar quem só guardava o sangue da Ressurreição. Que tinha Levindo a fazer ali, santo Deus? (CALLADO, 1975, p. 9).

Tendo em vista, de antemão, o desfecho da narrativa, no qual Nando assume o nome e a identidade de Levindo, partindo para a luta armada, bem como retomando os

pensamentos do personagem constantes na passagem acima, fica evidente o quão grande foi a transformação interior do personagem principal, vez que aquilo que outrora considerara como “episódio de loucura e violência” (CALLADO, 1975, p. 9) o leva a ser torturado e a bravamente resistir, em nome da luta pelo próprio país, e a tomar para si próprio o nome de um rapaz outrora tido como “desmiolado”.

Na noite do jantar em memória de Levindo, Nando mostra a admiração que o jovem estudante lhe imprimira:

- Estamos aqui reunidos em espírito de festa para lembrar o único brasileiro morto em luta por uma ideia. Brasilidade é um encontro marcado com o câncer. Brasilidade é a espera paciente de tuberculose. Brasilidade é morrer na cama. À frente de um grupo de camponeses, morrendo pelo salário do camponês, Levindo morreu uma bela morte estrangeira. Estamos hoje aqui para comer o sacrifício de Levindo, comer sua coragem e beber seu rico sangue de brasileiro novo (CALLADO, 1975, p. 430).

Percebe-se que, nessa altura da narrativa, Nando já havia se transformado quase por completo. Senhor de seu discurso, Nando assume seu posicionamento por meio do discurso direto, sem recorrer ao tom hesitante e invocatório, como fizera outrora ao questionar “Que tinha Levindo a fazer ali, santo Deus?” (CALLADO, 1975, p. 9). Na passagem do jantar, ritual simbolicamente antropofágico, no qual se come não um guerreiro em si, como se faz literalmente em rituais desse tipo, mas a memória de um lutador, para incorporar a si próprio suas qualidades, Nando mostra o posicionamento que assume no desfecho dessa narrativa: uma completa descrença na nação, mas a esperança nas pessoas que nela vivem, o que o leva a tomar para si o nome de Levindo, quando parte para a luta armada em companhia de Manuel Tropeiro

- Boa essa roupa, Manuel.

Manuel falou com sua ironia sem malícia:

- Com seu perdão, seu Nando, a roupa preta não fez o senhor padre. Esse gibão de couro não vai fazer o senhor cangaceiro não.

Nando riu:

- Não se assuste, Manuel. Eu agora viro qualquer coisa.

- Eu vou perfilhar o nome de Adolfo para me esconder nele, Seu Nando. Não tem um som de gente forte? Adolfo?

- Você é que é forte e que vai fazer a força do nome. De qualquer nome.

- Sempre ouvi meu pai falar num tal de Adolfo Meia-Noite, cangaceiro importante – disse Manuel. - E o seu nome qual vai ser? Já pensou?

- Já – disse Nando. - Meu nome vai ser Levindo (CALLADO, 1975, p. 468).

Se Manuel queria se esconder atrás do nome Adolfo, Nando queria se evidenciar por meio do uso do nome do famoso Levindo. No Brasil do romance, o nome Levindo substantivava lutas, ousadia, coragem e determinação, palavras estas que contrastam com “desmiolado” e que evidenciam, sobretudo, a transformação do personagem principal, que deixa aquele discurso comodista e extremamente atrelado ao senso comum, para posicionar-se como um brasileiro que não aceita um regime opressor.

Essa transformação do personagem não é apenas ideológico-política, mas também sentimental e pessoal. Nando, embora muito lute para resistir ao celibato, começa, ainda que platonicamente, a se apaixonar por Francisca, então noiva de Levindo, descrita de antemão pelo narrador, por meio de prolepses, como “Magra menina em cujos negros olhos armava-se fogueira futura” (CALLADO, 1975, p. 10), “imagem da Doçura anunciando a Tragédia” (CALLADO, 1975, p. 49) e “maçã macilenta do segundo paraíso” (CALLADO, 1975, p. 11), imagem esta retomada no capítulo terceiro, intitulado A Maçã, no qual Nando finalmente chega ao Xingu, encontrando-se não só com os índios, conforme seria sua suposta missão, mas também com Francisca e, finalmente, consigo mesmo. É para o Xingu que se encaminha a vida de Nando. Conforme afirma o próprio personagem

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, no Rio Grande do Sul, mais importante do que visitar Olinda, Bahia, Ouro Preto. Vejam bem – continuou Nando concentrado –, é só no Brasil que ainda existem, tão perto das grandes cidades, homens mais em contato com Deus do que com a História, isto é, com o mundo da razão e do tempo. Entre eles a aventura do homem na terra poderia começar de novo. Quanto às Missões, às ruínas dos Sete Povos, elas são os restos de uma experiência maior do que qualquer das utopias abstratas já escritas. Ali os jesuítas tentaram recomeçar o mundo com os índios guaranis (CALLADO, 1975, p. 15).

A passagem se justifica pela riqueza de detalhes sobre a imagem dos indígenas que tinha Nando. Em plena década de 1950, o personagem principal acreditava na possibilidade de existirem, ainda, índios em estado completamente selvagem vivendo em solo brasileiro. Acredita também que tais homens estariam em contato direto com Deus, por meio da inocência desses indígenas, mostrando crer inteiramente nos ideais da evangelização católica empreitada pelos jesuítas nos séculos anteriores, período no qual os índios eram vistos como tábula rasa, tal qual Nando os via nesse momento. Sua devoção aos jesuítas é integral. Para ele “os jesuítas das Missões não aceleraram a

história de um povo. Aceleraram a evolução da espécie” (CALLADO, 1975, p. 23), como se os indígenas fossem um povo atrasado, carente de evolução.

O personagem afirma que seu real desejo é “ir em busca dos índios ferozes e trazê-los ao contato da civilização por meio de Cristo” (CALLADO, 1975, p. 20), mostrando com essas palavras que buscava horizontes mais difíceis de se conquistar, o que evidencia o seu orgulho e mostra um intuito que jamais se concretizará, vez que ao chegar finalmente aos índios, Nando já haverá abandonado o seu ideário evangelizador, o que mostra que a propagação da fé católica vem figurando apenas como pretexto durante o decorrer da narrativa, o que novamente nos leva a questionar: que índio é esse que figura em *Quarup*? Para quais rumos apontam os discursos dos personagens brancos sobre a questão indígena?

O discurso do padre, ao afirmar que aquilo que os jesuítas tentaram com os índios guaranis fora “recomeçar o mundo” (CALLADO, 1975, p. 15), soa a-histórico. Defendendo a ideia de que para se conhecer verdadeiramente o Brasil precisa-se começar pelos próprios índios, Nando acaba por mostrar total alheamento à própria história do país, ou, na melhor das hipóteses, mostra-se complacente com o ideário de benevolência difundido pela Igreja, instituição à qual fazia parte e tentava manter fidelidade.

Em verdade, Nando demonstra que a imagem que faz dos índios é aquela difundida no Barroco brasileiro. Um ser puro, porém sem rumo; rumo este que só poderia ser adquirido por meio da fé cristã. Para ele, os índios evangelizados pelos jesuítas foram concedidos a eles por Deus como “o homem em branco, o homem a ser escrito” (CALLADO, 1975, p. 23), discurso que novamente mostra um personagem completamente alienado da real situação do indígena brasileiro, tanto à época contemporânea à obra como à época das missões.

Não há indícios, na fala desse personagem, de qualquer conhecimento sobre as condições às quais os indígenas foram submetidos para que imperasse a fé católica entre um povo que já tinha a própria fé, o que evidencia que este indígena que está sendo tecido em *Quarup* não é o índio da realidade concreta, mas um índio que dialoga profundamente com um imaginário difundido pela literatura, sobretudo nos textos catequéticos, que lançaram o índio não só como personagem de ficção, mas como semióforo nacional, detentor da carga simbólica da nacionalidade brasileira.

O tom de Nando sobre os indígenas é de propriedade e autoconfiança, porém o narrador põe em xeque o discurso do padre, elucidando que ele nunca havia estado entre

os índios, tampouco visto um deles cara a cara, o que todo o tempo desautoriza o discurso do personagem principal. Vejamos o desfecho da passagem na qual o narrador ironiza Nando, após este responder evasivamente ao questionamento de Leslie sobre a questão indígena brasileira

- Só uma pergunta sobre a República [dos Guaranis] – disse Leslie. – O senhor acha mesmo que seria possível ainda hoje, com os índios do Brasil Central, tentar de novo o que tentaram os jesuítas?
- É difícil responder sim ou não ao aspecto prático do empreendimento – respondeu Nando. – Quanto ao aspecto essencial, eu diria que sim.
- Qual a sua impressão entre os índios?
- Nenhuma – disse Nando. – Nunca estive entre os índios. Nunca tinha estado entre os índios. O Senhor ainda não lhe dera coragem para iniciar as modernas Missões (CALLADO, 1975, p. 16).

A declaração de Nando, de que nunca estivera entre índios, bastaria para o informe de tal fato. Todavia o narrador a repete e, posteriormente, ironiza o personagem, ao afirmar que Deus não dera coragem a um padre, quando, na verdade, era o próprio personagem que não tinha firmeza alguma sobre seu real posicionamento a respeito do indígena.

Na mesma situação do padre está o chefe do SPI, Ramiro Castanho

- Vai ser a primeira visita de Tio Ramiro aos matos do Brasil.
- Ele nunca foi ao Xingu?
- Vanda deu uma risada.
- Tio Ramiro? Nasceu no Catete, mora no Catete e de Brasil, além do Rio, conhece apenas São Paulo. De bom grado só sai do Catete para ir à França (CALLADO, 1975, p. 83).

Na passagem, a ironia por tal tipo de postura incoerente fica por conta da personagem Vanda, que ri ante a surpresa do padre em saber que as terras xinguanas eram desconhecidas do chefe do SPI. Esse tipo de crítica, direcionada àqueles que falam sobre uma realidade que lhes é completamente desconhecida, é recorrente na obra calladiana e aparecerá novamente no romance *A expedição Montaigne*, como veremos.

A jornada ao Xingu extrapola os limites pessoais, interiores, do personagem principal. Na narrativa ele representa um seguimento da Igreja que está em desvantagem nas prelazias, contando apenas com um velho sacerdote. Na realidade, Nando não tinha nenhum plano concreto do que fazer ao chegar ao Xingu, o que reforça nossa hipótese de que a propagação da fé católica entre os índios vem figurando na narrativa como um pretexto sustentado pelo personagem principal.

Em meio à convivência com os novos amigos, incentivada por Dom Anselmo para que Nando tomasse contato com o mundo e finalmente partisse para o Xingu, ele cada dia mais vai se transformando e perdendo as características inerentes a um padre, ao tomar contato com assuntos políticos e assuntos que, até mesmo, afrontam a igreja católica.

Nando tem consciência das mudanças pelas quais vem passando, o que fica evidente quando se surpreende ao perceber que discute certos assuntos delicados com bastante naturalidade. O narrador todo o tempo ressalta essas transformações, quando afirma, por exemplo, que “Insensivelmente Nando falou a Francisca como padre, o que há muito tinha deixado de fazer” (CALLADO, 1975, p. 50). Vemos, com isso, um nítido conflito de interesses: Dom Anselmo enviaria Nando ao Xingu com o propósito de fundar uma prelazia católica nas terras indígenas e, ante a resistência do padre, escolheu como melhor caminho fazer com que ele tomasse contato com o mundo fora dos portões do mosteiro. Esse contato, por sua vez, além de não acelerar a partida de Nando, como desejava Dom Anselmo, começa a fazer com que o personagem vá perdendo sua vocação de padre, que seria indispensável à fundação da prelazia.

O grande conflito de Nando, padre, católico, brasileiro, é resolvido por uma feminista, protestante, inglesa. Winifred, adjetivada de “a ruiva”, inicia sexualmente o padre. Nada mais havia a temer entre as índias, o celibato já fora quebrado. Todavia, conforme estamos salientando, junto com o celibato se vão também as características de padre necessárias para que Nando pudesse empreender, tal como ocorrera no processo de colonização do país, um novo processo evangelizador e aculturador. Curiosamente, é uma europeia, colonizadora por essência, quem inviabiliza os meios para que uma nova aculturação seja empreendida em solo brasileiro.

No segundo capítulo, que é intitulado O Éter e se inicia *in media res*, mostra-se padre Nando já em um novo espaço, a cidade do Rio de Janeiro, onde ficava a sede do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), envolto em uma sessão de inalação de lança-perfume. Esse novo espaço desvela também um novo núcleo de personagens, composto por Ramiro Castanho, chefe do SPI, que será analisado mais detalhadamente ainda neste capítulo; sua sobrinha e secretária Vanda, o jornalista Falua, a feminista Sonia, o comunista Otavio e a psicóloga Lídia.

Neste espaço e entre pessoas desconhecidas, Nando precisa conseguir os recursos necessários para sua ida e para sua empreitada no Xingu. É neste momento que Nando, finalmente, elucida os objetivos da igreja para com os índios

[...] Nós temos nossos próprios fundos e mantemos missões no Araguaia, no Rio Negro, no Tapajós. O que queremos agora, com o estabelecimento do Xingu, é formar a ponta da lança final para a conquista dos índios brasileiros que ainda não entraram em contato com a civilização (CALLADO, 1975, p. 79).

Vemos que os objetivos de Nando, que na verdade representam os objetivos da igreja católica brasileira da década de 1960, dialogam diretamente com os objetivos da igreja católica dos séculos anteriores. Nando seria um novo e moderno jesuíta responsável pela promoção de mais um devastador movimento de aculturação.

Quando Nando finalmente parte para o Xingu, essa partida já não tem mais o mesmo significado que tinha nos tempos do mosteiro. Nando já não é mais o mesmo, passara pela quebra do celibato, passara a compreender ideias e discutir assuntos antes para ele impossíveis, passara pelo delírio do éter e finalmente chegaria ao seu destino um Nando outro. Qual seria a missão desse novo Nando entre os índios xinguanos? Corresponderia à missão a ele designada por Dom Anselmo? É certo que não. E, mais ainda, haveria de fato alguma missão?

Já no Xingu, contrariamente à ideia fixa de Nando em não resistir à bela visão das índias nuas, ele não demonstra nenhum interesse sexual por elas. Não apenas porque seu desejo estava “apaziguado na carne e no espírito” (CALLADO, 1975, p. 122) – tanto por Winifred como por Vanda, com quem se relacionara no Rio de Janeiro –, mas porque a expectativa de defrontar-se com vistosas mulheres se concretiza na visão de índias “[...] envelhecidas precocemente, os peitos caídos, mamados às vezes por crianças grandes, a sugarem de pé o seio” (CALLADO, 1975, p. 122). O receio de Nando em se atirar às índias nuas ou de perder os sentidos ao vê-las se transforma no mais puro “medo fundo” (CALLADO, 1975, p. 122), o medo que repele e não aquele que, sustentado pela curiosidade, atrai. Parece-nos que a expectativa que Nando tinha em relação à beleza das índias era moldada nas descrições idealizadas das selvagens brasileiras, que foram amplamente divulgadas pelo nosso Romantismo do século XIX. A índia que de alguma maneira mais dialoga com esse imaginário é Auaco, adjetivada por Olavo como “cabocla dos meus tormentos” (CALLADO, 1975, p. 125) e descrita pelo narrador como “[...] uma índia dos seus dezessete anos, alta, peitos redondos e pequenos, a cara larga e sorridente alongada pela cortina dos cabelos pretos. Nuinha, nuinha, o triângulo claro do uluri pousado como uma mariposa acima da dobra do sexo” (CALLADO, 1975, p. 125). Entretanto, nem mesmo essa visão abala Nando, que apenas se lembra com gratidão de Winifred e, também, de Deus e “num espírito

puramente de ação de graças Nando glorificou o Criador, vendo as nádegas morenas, a cintura forte mas graciosa, as costas sedosas de Auaco” (CALLADO, 1975, p. 125).

Curiosamente, no capítulo em que é narrada a chegada de Nando ao Xingu, onde concretizaria seu projeto de vida junto aos índios, sua participação é muito pequena. O foco narrativo, que até então privilegiava o personagem principal, é cedido aos demais personagens que, cada um a sua maneira, vai mostrando a imagem que tem do indígena brasileiro. Todavia, nada de concreto é operado em relação a eles.

Somente no início do capítulo, que alude à passagem bíblica de Adão e Eva e narra as primeiras impressões de Nando entre os índios é que o foco narrativo fica atado a Nando. Depois disso, o narrador dá voz a cada um dos personagens, para que esses possam ir perfilando suas impressões sobre o indígena brasileiro.

Olavo, o piloto do avião que levava Nando, é o primeiro personagem que tece contato com os indígenas. Por meio de uma adjetivação negativa, como veremos, ele coloca o homem branco em posição de superioridade ao indígena, visto, por ele, como vagabundo.

Depois de Olavo, é a vez de Fontoura, personagem de destaque, se caracterizar e caracterizar os próprios índios. Com seu ideal protecionista, ainda que se colocando igualmente em posição de superioridade, por ser, em verdade, o grande provedor dos índios, é aquele que sente na pele as desventuras às quais estes estavam submetidos. Olharemos mais detidamente para esse personagem adiante.

Lídia, a psicóloga, terceira personagem do núcleo do Rio de Janeiro a chegar ao posto Capitão Vasconcelos, mostra ter uma visão mais ampla dos indígenas. Vendo o Xingu como um refúgio, “Tenho um antigo paciente superneurótico que implora que eu venha ao Xingu, quando nota que minha paciência está encurtando. Os índios fascinam a gente porque são anteriores ao tempo” (CALLADO, 1975, p. 134), Lídia passa seus dias a observar o comportamento dos índios “- Vou ficar um tempinho à-toa aqui – disse Lídia – e confesso que acho interessante observá-los, sabe? Andar pelas malocas. Ver como as mulheres cuidam dos filhos e dos maridos. Fazer umas perguntas. Saio daqui apaziguada [...]” (CALLADO, 1975, p. 134) e a tecer hipóteses da influência do contato com o branco nesse comportamento

- É curioso como os índios ficam repetindo as perguntas. Acho que eles confundem a cara dos caraíbas – disse Nando.
- Às vezes eu me pergunto se os índios são todos assim ou se são só esses adotados pelo SPI e cansados de responder às perguntas de

antropólogos e curiosos em geral que vêm aqui tirar retrato e fazer reportagem. Vingam-se na gente (CALLADO, 1975, p. 136).

O comportamento “observador” de Lídia em nada incomoda Fontoura, já que não afeta diretamente a nenhum índio, diferentemente do que acontece com Vilar, que aficionado por estradas, quer envolver os índios no trabalho braçal.

Quando chega ao Xingu, Ramiro, acompanhado de sua secretária Vanda, já está instalado na vida do chefe do SPI um quiproquó amoroso envolvendo sua amada Sônia e o Ministro Gouveia. Esse é o assunto que toma a cena na narrativa, que vai se tecendo dessa maneira, cada personagem chegando às terras xinguanas envolto em seus próprios interesses, que em nada ou em quase nada se relacionam aos indígenas.

Desta maneira o narrador vai traçando, concomitantemente, o perfil destes personagens, que figuram as escalas brasileiras responsáveis pelo amparo legal aos índios, bem como o perfil do indígena brasileiro. Bastante significativo torna-se esse procedimento narrativo, que vai evidenciando que o índio está, sempre e para todos, em segundo plano no Brasil e que não mais se configura como elemento detentor da essência e personalidade brasileiras, vez que suas ações não são próprias, o que poderia caracterizar traços de personalidade, mas permeadas pelos posicionamentos e ensinamentos dos brancos que o rodeiam.

O quarto capítulo é simbolicamente intitulado “A Orquídea”, já que essa flor simboliza a sexualidade, e faz alusão à clareira de orquídeas onde Nando e Francisca concretizam seu amor, até então platônico. Ele se inicia com a narração da transformação física de Nando, que em uma cuia de pinga vê refletida sua imagem, barbas e cabelos compridos. Retomando brevemente o espaço de Pernambuco e os personagens do início do romance – como Winifred, que ansiosa escrevia a Nando, mas que nenhuma resposta obtinha, e Dom Anselmo, que nunca chegara a receber a carta de desligamento de Nando, já que esta o encontrara assassinado – mostra-se o modo como o sacrifício desses personagens por Nando fora em vão.

Getúlio Vargas, então presidente, Levindo e Dom Anselmo estavam mortos. Todos a tiro. Todos mortos pelo país. Getúlio se suicidara com um tiro no peito, Levindo fora assassinado quando invadira um engenho junto com camponeses, Dom Anselmo “foi assassinado pelo povo brasileiro” (CALLADO, 1975, p. 209), nas palavras de Padre Hosana, seu executor.

Nando, após seu desligamento oficial da Igreja, fizera da selva a sua morada. Enquanto ajudava Fontoura na pacificação de índios selvagens, chega uma nova

expedição ao Xingu, uma significativa e simbólica expedição rumo ao Centro Geográfico do Brasil, que concretizaria o cumprimento da promessa que Francisca fizera ao noivo morto: tocar com as próprias mãos a terra do centro do país, caso ele mesmo não pudesse fazê-lo. Além de Francisca, volta para a selva Ramiro que, parodicamente, ficara conhecido no Rio de Janeiro como chefe do SPS, Serviço de Procurar Sônia, e que aproveitara o pretexto da expedição para fazer mais uma incursão pelas selvas em busca da amada, que outrora fugira com um índio. Ele planejara cuidadosamente a empreitada, convocando pessoas para ocupar seus devidos postos de acordo com sua área de conhecimento. Entretanto, essas pessoas nunca chegam e a expedição fica composta apenas por seus membros iniciais, o próprio Ramiro; Francisca; Lauro, um etnólogo; Vilaverde, que seria o substituo oficial de Fontoura após este ser desligado oficialmente dos serviços públicos e o piloto Olavo. Junto com eles rumam para a mata Nando, Fontoura e alguns índios.

Embora exista um aparente objetivo comum nessa expedição, de encontrar o centro geográfico do país, cada um dos personagens marcha em direção ao seu objetivo próprio: Ramiro busca encontrar Sônia; Francisca quer cumprir a promessa que fizera ao noivo; Lauro busca elementos para comprovar sua tese de pesquisa; Vilaverde deseja conviver e aprender com Fontoura, já que se diz grande admirador de seu trabalho; Olavo, cansado dos céus, quer caminhar por terra, desvencilhando-se de sua rotina de trabalho; Nando deseja seguir Francisca, evitando, por ciúmes, o contato dela com Lauro; e Fontoura parece ser o único que, em certa medida, se embrenha na selva almejando conhecer o centro geográfico brasileiro, embora também tenha o interesse de pacificar algumas tribos. Quando questionado sobre os objetivos da expedição, ele é enfático: “– O objetivo aqui é fazer tudo ao mesmo tempo, velhinho – disse Fontoura. – Senão não há tempo para coisa nenhuma” (CALLADO, 1975, p. 225).

Surpreende, todavia, a posição de Lauro, descrito como “etnólogo [...] era também um grande especialista em lendas brasileiras. Era também sociólogo e, como acrescentava, polígrafo. Escrevia artigos para o suplemento dominical da Folha” (CALLADO, 1975, p. 222). Mesmo como etnólogo e sociólogo de formação, Lauro não hesita em apontar uma arma de fogo para os índios: “O que Fontoura notou principalmente foi Lauro de revólver na mão fazendo pontaria no rumo do mato de onde tinham saído as flechas. Tomou brutalmente o revólver da mão de Lauro e o ameaçou com a coronha” (CALLADO, 1975, p. 240). Percebe-se, novamente, mais uma crítica dirigida àqueles que teorizam sobre uma realidade que desconhecem. Nando, um

personagem que durante todo o decorrer da narrativa tinha como missão de vida a causa indígena, após anos no Xingu e sem nada fazer em prol dos índios, abandona a selva e volta para a cidade, espaço onde os movimentos de luta e resistência contra a ditadura militar se concretizam. Engajado, o personagem é torturado e parte para a luta armada.

Nando pode ser considerado como um “personagem de natureza”. Para Candido (1970, p. 62), tais tipos de personagens “são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser [...]. Não são imediatamente identificáveis, e o autor precisa, a cada mudança do seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca”. É dessa forma que Nando é construído, a cada nova fase do personagem, ele é recharacterizado; o que, de certa forma, se relaciona ao conceito de “deseducação”, cunhado por Gullar (1968). Do homem de batina que se tortura com uma cueca silício ao homem de barbas por fazer, refletido em uma cuia de pinga, Nando todo o tempo foi construído e desmontado, para ser posteriormente reconstruído sob novos prismas.

3.2. Os índios

O primeiro índio nomeado na narrativa é Cícero. Depois são apresentados Canato e Prepuri, o casal de índios que recepcionou Nando quando de sua chegada ao Xingu. Chama a atenção o modo como Olavo, piloto de avião que faz as viagens ao Xingu, adjetiva os índios de modo geral: “doidos” (CALLADO, 1975, p. 120), “indiada vagabunda”, “arraia miúda” (CALLADO, 1975, p. 121) e também em particular, como faz no momento da apresentação do casal de índios a Nando: “Chega pra perto, Canato, seu sem-vergonha. E você, Prepuri, sua desclassificada” (CALLADO, 1975, p. 121). Ainda em sua fala Olavo deixa claro que poucos são os índios que falam português, o que parece motivar sua permissividade no tratamento desrespeitoso dado a eles.

Curiosamente, a primeira fala de um índio no romance é “Canato não gosta de padre” (CALLADO, 1975, p. 121), o que poderia nos levar a crer que o indígena de *Quarup* tem consciência de seu passado histórico, todavia, de pronto essa possibilidade é desfeita, ao evidenciar-se que Fontoura fora quem instruíra Canato a pronunciar tais palavras, das quais o índio tampouco conhecia o significado. A grande maioria dos personagens indígenas da obra age como Canato, obedecendo às ordens do homem

branco e tendo pouca ou nenhuma ação própria, como veremos. Uma exceção é Anta, que terá um destaque um pouco maior, já que foge com uma branca, Sônia.

Anta é adjetivado por Olavo como “sacripanta”, jogo sonoro com o nome do próprio índio, que parece divertir a todos e, ainda, como “sacana” e “gigolô das selvas” (CALLADO, 1975, p. 122). Para Olavo, o modo de viver de Anta é condenável. Ele descreve os hábitos do índio a Nando: “Vive assim como você está vendo. Penas nas orelhas, miçanga na cintura, braçadeira e joelheira, como se todo dia fosse festa. Toca umas gaitinhas de cana. Este se quisesse falava português feito Camões” (CALLADO, 1975, p. 122). A postura de Olavo revela o desejo do homem civil, e não apenas dos homens de religião, em moldar os índios a sua própria imagem.

No mesmo sentido parecem convergir os interesses de Nando, que acredita que os índios deveriam estar aprendendo a língua portuguesa de maneira sistêmica, ideia esta que não agradaria a Fontoura, que por motivos diversos, se empenha em conservar a cultura indígena.

No terceiro capítulo, em que o índio é focalizado de maneira mais direta, o narrador assume uma postura mais descritiva, enfocando o espaço da selva, das ocas e, em alguns momentos, do posto indígena. As imagens que vão sendo desveladas dialogam e, ao mesmo tempo, desconstroem aquelas que habitam o imaginário nacional: uma mata exuberante, com índios vivendo em suas tabas cheias de redes, rodeados por sacos de grãos, peneiras, redes, varas e outros instrumentos de trabalho

Algumas mulheres já estavam acoradas à porta das malocas, cercadas de crianças. *Quase todas envelhecidas precocemente, os peitos caídos, mamados às vezes por crianças grandes [...]* (CALLADO, 1975, p. 122, grifo nosso).

Ou, ainda,

No seu interior, como na varanda, a vasta cabana do Posto estava cheia de redes atadas aos barrotes que sustentavam as traves do alto do teto coberto de palha de inajá e buriti, como as malocas. No fundo, à direita, dividido da peça grande por um reposteiro de sacos emendados de fubá e milho, um pequeno aposento com *uma cama, caixotes, baús e, em cima da mesa, o posto transmissor e receptor de rádio*. No fundo, a peça grande se comunicava a uma extensão alongada, que era a copa, com a mesa de refeições, e mais adiante a cozinha [...] (CALLADO, 1975, p. 123, grifo nosso).

Vemos, nos trechos, o estabelecimento de um diálogo com a tradição da narrativa romanesca sobre o índio brasileiro e, nos trechos em destaque, a desconstrução do imaginário cunhado por essa mesma tradição. As índias não são mais belas e

idealizadas, mas sim “envelhecidas precocemente, os peitos caídos” (CALLADO, 1975, p. 122). Os traços da modernidade, como o rádio transmissor, já invadiram a cultura indígena, que na literatura calladiana, aparece retratada como, inegavelmente, devastada pelo contato com o colonizador.

O personagem indígena, portanto, aparece num gritante contraste em relação aos personagens indígenas anteriores de nossa tradição literária. Eles não são mais os tolos índios descritos por Caminha, nem os moldáveis seres doutrinados pelos jesuítas, tampouco os idealizados índios alencarianos. Parecendo estar fora do tempo e alheio ao seu espaço, o índio de Callado vaga por entre brancos. Esses brancos também não se constituem apenas como e enquanto homens brancos, o que os uniria em torno de um único posicionamento ideológico em relação ao indígena, mas têm, cada um a sua maneira, um posicionamento próprio sobre o índio.

O único personagem indígena que tem uma complexidade um pouco maior é Aicá, portador de fogo selvagem. Todavia, essa complexidade não é resultado de um aprofundamento psicológico do próprio personagem indígena, ou pela tomada de consciência de sua situação por tal personagem, mas sim pela personagem Lídia, que problematiza a condição de Aicá.

Nando, ao ser apresentado ao índio, fica penalizado ao saber que todos os tratamentos possíveis já foram, sem êxito, a ele concedidos. Mas demonstra, mais uma vez, seu sentimento de superioridade enquanto ser humano em relação ao índio, visto por ele, neste momento, como carente de humanidade, de sentimentos. O narrador explicita os pensamentos de Nando “É preciso uma explicação, pensou Nando. Sofrimento, sim, dor, mas provavelmente sem noção de mais coisa nenhuma. Uma onça ferida para sempre, talvez, e para sempre a lamber a ferida. Mas sem saber. Imaginando que vai desaparecer a ferida” (CALLADO, 1975, p. 137-138). E ainda, “Deus me livre de achar que Aicá não sofre, mas sofrerá como um de nós? Com a mesma sensibilidade? E com o mesmo horror da chaga em si e da chaga vista pelos outros?” (CALLADO, 1975, p. 138). É Lídia a responsável por colocar Nando com os pés no chão, fazendo-o enxergar pela realidade do índio, e não pela realidade própria: “Não sei o que possa ser a *mesma* sensibilidade – disse Lídia dando de ombros. – Aicá, por exemplo, nunca pôde ser casar” (CALLADO, 1975, p. 138, grifo do autor).

Vê-se, nas passagens acima, que o próprio personagem Nando não explicita aquilo que pensa. O leitor só fica sabendo o quão alheio à cultura indígena está o personagem principal por meio da onisciência do narrador. Mais do que isso, coloca-se

a explicitação da realidade do indígena na boca de outra personagem, Lídia, o que mostra a total impossibilidade de Nando em refletir sobre a situação do índio a partir de seu próprio universo de pensamentos. Se Aicá não sofresse de vergonha, como Nando imaginava, certamente ele sofria a rejeição, realidade sequer imaginada pelo padre. Só depois das duras palavras de Lídia é que Nando, ainda apenas em pensamento e não verbalmente, conclui “Sofria um sofrimento de gente, complicado com o social” (CALLADO, 1975, p. 138).

Ao invés de levar Deus a Aicá, como seria sua suposta missão, sem ter o que dizer Nando oferece a ele presentes

Com gestos mecânicos Nando retirou do fundo da sua mala a caixa de facões que comprara para dar de presente aos selvagens que devia conduzir da felicidade silvestre em que viviam para o trabalho na vinha do Senhor. Apanhou igualmente um tijolo de rapadura. Acrescentou uma camisa. E voltou à maloca de Aicá como quem voltasse com a mão cheia de pedras para perto de uma criança chorando de fome (CALLADO, 1975, p. 139).

Em pensamento, “Nando disse a si mesmo, com paixão, que beijaria os pés de Aicá se pudesse lhe dar alívio. Se” (CALLADO, 1975, p. 138). Desnecessário dizer que Nando não beija os pés do índio.

Impotente diante do sofrimento de Aicá, a imagem do índio doente perpassa a mente de Nando, que não compreende os motivos de Deus para permitir tamanha aflição a uma criatura inocente. Entretanto, novamente na narrativa o interesse pelo índio é completamente desviado tão logo se imponha um interesse pessoal ao personagem. Logo após a visita a Aicá, Nando se envolve sexualmente com Lídia, e sua preocupação e angústia com a doença do índio dá lugar a uma angústia outra, sua ejaculação precoce. O pensamento do personagem é completamente desviado e as chagas de Aicá caem no esquecimento, o que indica, mais uma vez, que a causa indígena, que deveria ser o centro de interesses daqueles personagens, figuram, para eles, apenas como um pano de fundo. Esse desvio de foco, que desloca, no interior da diegese, a causa indígena do centro para a margem, acaba por desenvolver, do ponto de vista estético, um processo oposto: quanto mais os personagens deixam em segundo plano a causa indígena, mais ela impera na obra. Esse “esquecimento” de Nando é muito mais significativo do que seria um auxílio que ele prestasse a Aicá. A cada vez que um personagem renuncia ou delega à causa indígena, o narrador se impõe, fazendo com que o tom de denúncia ressurgisse cada vez mais forte e atormentador.

Com a chegada do noivo de Lúdia, Otávio, e também de Vilar ao Xingu, a narrativa começa a encaminhar-se para o ritual do quarup e para a conseqüente chegada do Ministro Gouveia e do Presidente Getúlio Vargas, que viriam ver, de perto, a situação do indígena brasileiro e fundar o Parque Nacional do Xingu. O que se nota, na verdade, é que o tradicional ritual indígena passa a ser usado como pretexto para interesses políticos. Vilar, preocupado com suas obras no campo de pouso e na abertura de estradas pela região, assume seu desejo em envolver diretamente os indígenas no trabalho braçal. Ele afirma:

Eu não veria mal nenhum em botar lagatões como Canato e Surirua inclusive no trabalho das estradas – disse Vilar. – Eles também são brasileiros e devem ajudar o Brasil a crescer. - Não são merda nenhuma de brasileiro – disse Fontoura – e não têm de ajudar merda nenhuma de Brasil a crescer. Nós é que devemos a eles e não o contrário. Vejo com maior consternação que você ainda não entendeu nada do Parque (CALLADO, 1975, p. 146).

Vilar se mostra empenhado na causa indígena. Para provar basta lembrar a referência ao excessivo número de processos administrativos movidos contra ele por, por exemplo, construir escolas para os índios no lugar dos chalés para hóspedes para os quais o dinheiro público havia sido destinado. Entretanto, pelo diálogo entre ele e Fontoura, percebe-se que para Vilar os fins justificam os meios, postura esta a qual Fontoura era veementemente avesso.

Os personagens não respeitam, tampouco colaboram, para a manutenção da cultura indígena. Como exemplo, há o episódio da pescaria com bombas, promovida por Vilar, para que houvesse fartura no dia do quarup, que causa a fúria de Fontoura

- Mas o Vilar está cansado de saber que não introduzimos na pesca e na caça dos índios elementos que não sejam da sua cultura. Ele fez isso de pirraça, porque eu me queixei da indiferença dele em relação aos índios. Qualquer um pode bancar o papai do céu entre os índios, usando dinamite [...]. – Ficam com preguiça de pescar com flecha e isca, seu idiota – disse Fontoura (CALLADO, 1975, p. 178).

Em meio à pescaria e aos demais preparativos para o quarup, chega pelo rádio do posto, que é o elemento responsável por manter a ligação entre os dois grandes espaços da narrativa, selva e cidade, a notícia da provável renúncia de Getúlio Vargas e do conseqüente cancelamento de sua vinda ao Xingu.

Diante da patética situação de desespero que tal notícia impõe aos personagens, ouve-se a voz de Fontoura “- Vocês vão ver – disse o Fontoura – Vão ver” (CALLADO, 1975, p. 195). O tom profético de Fontoura é prontamente questionado pelo narrador:

“O que é que eles iam ver? E os índios, iam ver o quê? Quem é que via ou enxergava alguma coisa?” (CALLADO, 1975, p. 195). Novamente fica evidente o tom de denúncia deste narrador. Explicitando a cegueira dos personagens, o narrador reinsere na discussão aqueles que deveriam ser o centro das preocupações, os índios, que ficavam sempre em segundo plano e que rumam à expedição ao centro geográfico apenas como mão de obra.

Dos índios que acompanhavam a expedição, seis a abandonam, com medo das tribos que estavam se aproximando, outros dois são assassinados por índios cren-acárore. Fontoura adoece e o avião do Correio Aéreo Nacional para de passar sobre o grupo. Parece ser o início da derrocada da expedição, que ainda não alcançara seus objetivos.

O imagético episódio dos índios se matando entre si ocorre, na verdade, por comida. Os cren-acárore, doentes e famintos, atacaram para roubar peixe para a própria alimentação. Mesmo após o contato com a terrível situação dos cren, que haviam abandonado sua aldeia e eram perseguidos por seringueiros, a expedição resolve abandoná-los ali e voltar para o posto, já que não possuíam remédios, tampouco comida suficiente para todos. Todavia, prontamente são cercados pelos índios e recuam, depositando suas bagagens novamente no chão.

Fontoura e Vilaverde são acusados por Lauro de colocar a vida de toda a expedição em risco, ao se recursarem a atirar nos índios. Ele diz:

- Faz graça assim, à custa da nossa vida – disse Lauro -, porque não tem coragem de ser chefe, de assumir a responsabilidade dos seus atos. É como a cria dele, Vilaverde. São os bonzinhos. Ganham o dinheiro do Estado para bancarem apóstolo entre os índios. Mas para me matarem no meio dessa vadiagem não! Débeis mentais, ignorantes! É ridículo, ouviram bem, ridículo em qualquer parte do mundo sacrificarem homens civilizados e cultos a selvagens. Nunca se fez isso! Nunca se fará isto! A gente pode não exterminar bugres. Pode tentar educar bugres. Mas não vamos nos matar estupidamente por bugres à beira do rio Xingu quando temos fuzis e muita munição. Basta liquidar um idiota desses a tiro para que os outros nos obedeam (CALLADO, 1975, p. 278).

A fúria de Lauro elucidada a real situação da expedição, que sem recursos e comida se vê sujeita a pescar para alimentar aos cren e a si próprios. Todavia, novamente o discurso de Lauro contrasta com as expectativas inerentes a sua condição de etnólogo e sociólogo, colocando-o, nesse momento, apenas como homem branco

civilizado, em oposição aos índios selvagens, e mostrando como o branco se considera, ainda, superior ao índio.

O contato com o homem branco, seja este caracterizado por homens como Lauro e Vilar, que não demonstram respeito pela manutenção da cultura indígena, seja caracterizado por homens como Fontoura e Vilaverde, que de tudo fazem para que os índios mantenham suas tradições, descaracteriza o índio enquanto índio. O simples fato de Fontoura fornecer medicamentos aos índios tutelados pelo Posto Capitão Vasconcelos faz com que outros índios questionem a eficácia dos rituais indígenas de cura. É o que acontece quando, desconfiada, a sofrida tribo dos cren coloca a posição do pajé em xeque, narrando que o piaga prometera anteriormente a cura à tribo, e esta não veio, por isso a tribo assassinara-o. O questionamento à pajelança também ocorre em *A expedição Montaigne*, como veremos adiante, e evidencia que, mesmo entre índios ditos selvagens, já havia a influência da cultura branca, já que ansiavam por remédios e não mais pelos rituais próprios de sua cultura.

O narrador explicita o posicionamento da expedição em relação aos cren “Alguns índios ficaram no caminho, literalmente, agarrados a uma árvore, sem força para caminhar, olhando a Expedição que andando se despregava deles como um cavalo de sua bosta” (CALLADO, 1975, p. 283). Vê-se, com isso, que embora longe da ideal, a condição dos índios no Posto era bastante diversa das tribos que não recebiam qualquer tipo de auxílio do SPI. Todavia, vê-se também que os membros da expedição só eram capazes de auxiliar os índios na medida em que sua própria existência e conforto estivessem garantidos.

A situação da expedição é cada vez mais precária. Nas palavras do narrador

À medida que se descarnavam, ressecavam, empalideciam, os índios se tornavam menos mongóis, mais brasileiros, um grupo de paraíbas, de cearás, de jecas mineiros só que nus em pelo. A fome não era mais uma ânsia e sim um atributo coletivo. Os índios andavam atrás dos brancos e os brancos só andavam porque sabiam que se parassem iam virar índios (CALLADO, 1975, p. 285).

Toda a passagem do encontro da expedição com a tribo dos cren, devastada pela fome e por doenças, torna-se bastante emblemática. Esteticamente, o grotesco predomina durante todo o episódio da derrocada da tribo dos cren-acárore. Nas palavras de Leite (1996, p. 29), o grotesco reside na

[...] ênfase no *disforme* e no *híbrido*, tocando os limites da monstruosidade, da estranheza e da excentricidade e chegando

eventualmente às raias do absurdo, em aproximação com animais repelentes, vegetais, objetos; essa mesclagem de atributos dá lugar a criaturas repulsivas, medonhas ou desbragadamente cômicas (LEITE, 1996, p. 29, grifos da autora).

Curiosamente, na passagem do romance acima transcrita, os índios não são comparados a “animais repelentes, vegetais, objetos”, como comumente acontece, de acordo com Leite (1996, p. 29), mas com estereótipos de brasileiros, “um grupo de paraíbas, de cearás, de jecas mineiros” (CALLADO, 1975, p. 285). Esteticamente, nas palavras de Leite (1996), é esse desajuste que caracteriza o grotesco, evidenciado pela “inadequação entre comparante e comparado, tornada razoável apenas como parte de um contexto que a solicita e justifica” (LEITE, 1996, p. 30). O fundamental é que o elemento comparado, no caso os estereótipos de brasileiros, sempre é qualitativamente inferior ao elemento comparante, os índios. Portanto, na passagem do romance acima citada, quando o narrador afirma que os índios se tornavam “mais brasileiros” (CALLADO, 1975, p. 285), ele evidencia que, em verdade, os índios estavam se inferiorizando ao se igualarem aos brancos que rumavam com a expedição. A ironia da passagem reside no fato de que, apesar da situação caótica em que todos se encontram, os brancos continuam se sentindo superiores aos índios, “os brancos só andavam porque sabiam que se parassem iam virar índios” (CALLADO, 1975, p. 285).

O que se percebe, por meio dessa evidenciação empreendida pelo narrador, bem como pela postura que os brancos têm em relação ao indígena durante todo o decorrer da narrativa, é que em *Quarup*, todo o esquecimento ao qual os indígenas estão submetidos acaba por corroborar a hipótese de que aquele que outrora fora o elemento concretizador da identidade nacional não tem mais espaço no país e, como sempre, continua a figurar somente no campo do imaginário e do simbólico. Todavia, esse denunciado esquecimento, contraditoriamente, é o que traz o índio novamente à cena literária, não mais para figurar como herói nacional, mas para retomar as origens históricas e simbólicas de um jovem país e mostrar os rumos que a incipiente nação traçou para si mesma.

3.3. Ramiro e a alegórica farsa do SPI

O Serviço de Proteção ao Índio (SPI) é caracterizado na narrativa como “parado” e “pobre” (CALLADO, 1975, p. 79). Tal serviço é narrado sob a égide da

hipocrisia, da qual o maior expoente é o personagem Ramiro Castanho, então chefe do SPI.

Esse personagem é construído caricaturalmente. Ele é apresentado, fisicamente, como um homem “Gordo, balofo, de pés pequenos e mãos delicadas”, (CALLADO, 1975, p. 149) que tinha fascínio por remédios e por antiguidades. Seu galicismo extremado denuncia sua aversão pelo país e, conseqüentemente, pelas selvas brasileiras, que deveriam ser o objeto do seu trabalho.

De acordo com Leite (1996, p. 35), o recurso à caricatura na literatura “visa à degradação, tem caráter agressivo, carrega a crítica mais dura e feroz, e por isso mesmo é quase sempre risível [...]”. Ainda de acordo com a pesquisadora

A caricatura implica a ampliação intencional do traço básico que a sustenta, exigindo necessariamente o *exagero*, a *deformação*, a *distorção*, e uma *configuração grotesca* [...]. Na construção da caricatura, um atributo considerado fundamental é enfatizado e ampliado, assumindo as outras marcas um papel acessório; há um efeito de contaminação da parte ampliada para o conjunto da personagem, espalhando-se o efeito de desgaste daquilo que é propositalmente distorcido para toda a figura do caricaturado (LEITE, 1996, p. 34, grifos da autora).

Ramiro não era apenas “gordo”, era “balofo”. A negatividade dos traços físicos de Ramiro destacados pelo narrador apontam para o seu comodismo e sedentarismo, incompatíveis com sua posição de chefe de um Serviço de Proteção que tem seus “protegidos” vivendo em selvas, espaço hostil, ainda mais para aqueles que não gozam de boa condição física. Os pés de Ramiro eram “pequenos” e incapazes de levá-lo a alçar grandes trajetos. Suas mãos “delicadas” são claramente incompatíveis com o trabalho pesado.

Seu deslumbre pela Farmácia Castanho não se traduz em amor aos remédios que curam, mas no apego à doença. Ramiro é caracterizado como uma verdadeira doença para o país, que tem em seu serviço público pessoas como ele.

No campo profissional, Ramiro se mostra ainda mais bonachão. Em um primeiro momento não faz questão alguma de receber Nando em seu gabinete e acaba tendo seus valores em relação ao índio “denunciados” por sua sobrinha Vanda “- Aqui entre nós dois, que ninguém nos ouça, titio acha esse negócio de índio o fim” (CALLADO, 1975, p. 78-79). Percebe-se que Ramiro só ocupava tal cargo por interesses políticos junto a Gouveia, Ministro da Agricultura, e também financeiros.

Ramiro era, por formação, médico. Contraditoriamente nutria essa paixão por remédios e não pela saúde, como era de se esperar. Em conversa entre Nando e Ramiro, o narrador explicita os pensamentos do padre “O cheiro de remédio pareceu a Nando mais acentuado do que nunca. Seria o odor de uma família de médicos e farmacêuticos?” (CALLADO, 1975, p. 82). Não. O cheiro de Ramiro era o de doença. Uma doença que assola o país há séculos, a corrupção.

O tom do narrador sobre a figura de Ramiro sempre é de denúncia: “Era asco o que o Diretor do Serviço de Proteção ao Índio sentia pela floresta” (CALLADO, 1975, p. 149). Tal fato deixa evidente o desamparo legal ao qual os indígenas estavam submetidos nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil.

Mesmo nutrindo uma profunda aversão a selvas, ele se embrenha no Xingu, já que Sônia, objeto de sua patética paixão, para lá rumara e, posteriormente fugira com um índio de nome Anta. Sua passagem pelas terras xinguanas é emblemática. Com interesses tresloucados, como construir réplicas da farmácia de sua família nos postos indígenas, o chefe do SPI não demonstra medo da floresta, como até se podia esperar, mas desdém. Nas palavras do narrador “Tratava a floresta brasileira como uma criada” (CALLADO, 1975, p. 149).

Ramiro pode ser classificado, de acordo com a terminologia de Candido (1970), como um “personagem de costumes”. O crítico afirma que tais tipos de personagens são

apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles. Como se vê, é o processo fundamental da caricatura, e de fato ele teve seu apogeu, e tem ainda sua eficácia máxima, na caracterização de personagens cômicos, pitorescos, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos. Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada (CANDIDO, 1970, p. 61-62).

Todavia, imprescindível ressaltar que nem tudo aquilo que se mostra cômico produz um riso gratuito. O riso que Ramiro invoca é trágico e evidencia a grave situação dos serviços públicos brasileiros e de seus dirigentes.

Afinal, para que serviam os índios e suas terras a Ramiro? Como uma fonte de renda e de posição social, apenas. A denúncia empreendida por Callado extrapola os limites da hipocrisia de cidadãos que dizem se importar com a causa indígena, mas que não se preocupam com nada além de si mesmos para alcançar o mais alto escalão da sociedade brasileira, o governo. Se o núcleo responsável pela proteção aos indígenas

estava corroído pela charlatanice, se a Igreja nada de concreto prestava a eles e se os cidadãos civis estavam, na prática, completamente alheios às necessidades dos indígenas, parece ficar evidente que nenhuma saída a eles restava.

3.4. Fontoura e a contraditória utopia cética do sertanista brasileiro

Em contrapartida à postura de desdém aos índios mantida por Ramiro, temos o personagem Fontoura, chefe do Posto Capitão Vasconcelos. Fontoura mantém contato direto com os indígenas, já que vive entre eles há mais de vinte anos e demonstra uma atitude mais coerente e respeitosa em relação à cultura dos nativos.

Quando Fontoura aparece pela primeira vez na narrativa, ele é comparado, fisicamente, com Ramiro

Ramiro era gordo, pálido, bigodinho negro cuidadosamente aparado e mãos manicuradas. Vestia ternos de tropical reluzente e camisa de palha de seda e tinha sempre um ar entediado, tendendo ao triste. Fontoura era magro, pequenino, olhos ardentes. Usava ternos baratos que outros pareciam ter surrado antes de lhe dar (CALLADO, 1975, p. 79).

Observe-se o modo como o narrador aproxima duas figuras tão antagônicas, para sobrevalorizar a simplicidade de Fontoura. A palidez de Ramiro em contraste com os olhos ardentes de Fontoura, a pompa nas vestimentas do primeiro em contraste à singeleza das roupas do segundo; o recurso ao caricaturesco na construção de Ramiro e à objetividade na descrição do sertanista, tudo isso evidencia que, ao longo da narrativa, Ramiro sempre ficará aquém daquilo que sua posição política demanda dele e Fontoura, por sua vez, sempre será evidenciado como autêntico e verdadeiramente comprometido com a causa que defende.

Fontoura se define como um “conformado”, “- Além de vinte anos de mato eu tenho quinze de SPI, Dr. Ramiro. Portanto sou um conformado com a política – disse Fontoura” (CALLADO, 1975, p. 80). O ceticismo de Fontoura não faz dele um acomodado, ao contrário, ciente de não poder contar com o poder público para a causa indígena “- Eu não conto com nada nesta bosta de país” (CALLADO, 1975, p. 124), ele faz, com as próprias mãos, aquilo que o SPI deveria fazer enquanto instituição formal.

Já para Ramiro, Fontoura é “dedicado e esforçado apesar de bêbado [...]. Todo intransigente, todo cheio de nós pelas costas” (CALLADO, 1975, p. 81). Ramiro elucida as principais características que marcarão a personalidade do sertanista durante

todo o decorrer da narrativa: o esforço e a dedicação são incontestáveis, da mesma maneira que o alcoolismo. Seu patamar de bêbado, lhe permite dizer e fazer o que quiser, como bem entender, legitimando as suas ações. Sem recursos, o personagem faz o que considera como melhor entre os índios, inclusive desviando verbas destinadas a outras obras na região do Xingu para auxílio direto aos índios, o que lhe rende diversos processos administrativos, que acabam por desligá-lo do serviço público. É a isso que Ramiro alude quando afirma que Fontoura é “todo cheio de nós pelas costas” (CALLADO, 1975, p. 81).

Indagado se via algo contra a prelazia de padre Nando, ele é enfático

– Vejo – disse Fontoura. – Sempre achei uma besteira esse negócio de pendurar com barbante em pescoço de índio uma Nossa Senhora Auxiliadora de alumínio. [...] não queremos fazer sacristães. Queremos preservar os índios. Essa foi sempre a orientação do Serviço, desde os tempos heroicos de Rondon e de Pireneus de Souza (CALLADO, 1975, p. 79-80).

À provocação Nando contesta dizendo que seu interesse é apenas servir os índios e não catequizá-los. Mas, afinal, o que seria para Nando servir aos índios? Fica evidente que Nando, além de ser membro de igreja católica e, portanto, representar os seus interesses, é membro de um outro grupo que se opõe aos indígenas desde os primórdios, o homem branco, que se considera superior ao indígena e que desde sempre vem causando a sua desventura .

Fontoura é aquele que mais se preocupa com os indígenas, defendendo a criação, por exemplo, do Parque Indígena do Xingu e sempre deixando evidente em seu discurso o quanto o governo brasileiro estava atrasado no socorro aos índios, que se continuasse a ser postergado, poderia chegar tarde demais. Seu real interesse é apenas fazer com que os índios se mantenham vivos “Os índios estão quase mortos – disse Fontoura. - O importante é que não morram todos. A única coisa que importa é dar a eles os meios para sobreviver” (CALLADO, 1975, p. 126). Fica evidente que a situação do indígena, na narrativa, é de risco. Risco não só cultural, mas de vida, de subsistência.

Entre Nando e Fontoura sempre se impõe um choque ideológico, o primeiro fingindo compreender os ideais do segundo e este, por sua vez, pouca ou nenhuma importância dando à opinião do padre. Para Nando, Fontoura sabe mais sobre os índios que os estudiosos, etnólogos e etc. já que vive entre eles, conhecimento este que, para o padre, poderia ter muita utilidade em seu projeto de integração dos índios à sociedade.

Fontoura, por sua vez, não quer promover nenhuma integração, nem prover qualquer tipo de ensinamento ao indígena:

- E educar os índios de que maneira? Que fazer deles? Que espécie de gente?
- O Estado seria de índios, de bugres, do que eles são – disse Fontoura martelando as sílabas. – Eu não quero transformar índios em nada. Parques imensos, cuidadosamente vigiados, fizeram os ingleses para girafas e zebras em Quênia e Tanganica. Não para educar girafas ou zebras. Para preservá-las vivas (CALLADO, 1975, p. 126).

Enquanto Nando quer integrar o índio, Fontoura quer isolá-lo, garantir a ele a posse da terra que originalmente era sua. Vejamos o momento no qual se entrava esse embate entre eles

[...] Eu tenho a impressão de que o que desagrada você é a ideia de integrar o índio nas populações do interior, não é? Eles se despersonalizariam, desapareceriam como índios. Fontoura assentiu com a cabeça. - Portanto – continuou Nando se entusiasmando -, o que se pode fazer é educá-los de modo a que contribuam para o seu sustento com a pesca, a caça, a lavoura, as artes plumárias, continuando a se desenvolver como índios. Poderíamos montar aqui peixarias, serrarias... Fontoura fez que não com a cabeça. - Não? – disse Nando. - Não, nunca. Fontoura se levantou da rede, foi até o escritório e de lá voltou com um sovado mapa de Mato Grosso onde se delimitara, a lápis de cor vermelho, o Parque Nacional do Xingu, entre 10 e 12 graus de latitude sul e 53 e 54 graus de longitude oeste de Greenwich. A forma inclinada acompanha o curso do Xingu, das cabeceiras dos seus três formadores até a cachoeira das Pedras. - Este – disse Fontoura batendo com o dedo em cima da área do Parque – é o Estado dos Índios. Montoya, Cataldino, Rodrigues, pensou Nando, o coração a lhe bater apressado. Ave, República dos Guaranis. - Magnífico – disse ele -, o Estado Indígena. - Sim, magnífico – disse Fontoura – se fosse realizável. E se fosse possível, de acordo com meus sonhos, estender aqui – e seu dedo passou como de abrisse uma vala pelo contorno do Parque – uma cerca de arame farpado. - Arame farpado? – disse Nando. - Sim – disse Fontoura. – Eletrificado. Contra o Brasil (CALLADO, 1975, p. 126).

O trecho evidencia a abundância de divergências entre Nando e Fontoura. Nando se mostra utópico, embora não mais pareça acreditar que a alternativa para os indígenas seja a salvação de suas almas por meio do catolicismo, mas sim a ajuda direta a eles enquanto seres humanos (embora, como pretendemos ter evidenciado, não lhes preste nenhuma ajuda direta). Entretanto, essa ajuda, caso desenvolvida nos moldes de Nando, anularia o índio enquanto índio, o despersonalizaria, moldando-o à imagem e semelhança dos brancos, vistos pelo padre como superiores, não no nível espiritual, mas de desenvolvimento. Fontoura é descrente, desiludido. Sua visão é a de resistência. Para

ele, o Brasil não podia ajudar o índio, já que tinha sido o responsável por sua desgraça. Como em uma Arca de Nóe, Fontoura vislumbra cercar os índios como única alternativa para a conservação da espécie. Para ele o índio brasileiro é apenas índio, e não brasileiro, e nada que venha do Brasil e de seu povo pode ter serventia a esse indígena. Nas palavras de Otávio, tal atitude de resistência era apenas “Fontoura ensinando os índios a se manterem selvagens” (CALLADO, 1975, p. 147).

Fontoura é um personagem enigmático. Pouco fala sobre si mesmo. Seus discursos sobre o indígena são que, em alguma medida, acabam por desvelar um pouco sobre ele mesmo, sobre sua postura e ideais. É em uma conversa entre Nando e Otávio, que o piloto desvenda as ideias de Fontoura

Propõe a mim, propõe a todo o mundo sempre a mesma coisa, sabe o quê? A invasão do Rio pelos índios. - Como assim? - De raiva, de ódio. Aterrissar no Rio com vinte aviões de transporte carregados de índios nus e passeá-los pela Avenida Rio Branco, pelas praias. Armá-los de arcos, de sarabatanas, bordunas, trucidar o maior número possível de funcionários públicos, que Fontoura odeia, apesar de ser funcionário ele próprio. Criar um caso, uma guerrinha. Obrigar o Brasil a matar índio na Capital e com bala, em lugar de dizimá-lo às escondidas, pela fome (CALLADO, 1975, p. 129-130).

Vê-se que o sertanista parece querer desmascarar o Brasil em praça pública. Veremos, quando da análise de *A expedição Montaigne*, que em menor escala, projeto semelhante ao de Fontoura é posto em prática por Vicentino Beirão. Porém os meios e os fins deste último são sobremaneira diversos, o que nos leva a acreditar num projeto calladiano de perda das utopias, no qual, a cada romance, parece acreditar-se menos numa possibilidade de melhorias para a nação brasileira.

A única coisa que parece levar alguma esperança a Fontoura é a confirmação da visita do presidente da república, Getúlio Vargas, que viria finalmente assinar o decreto de fundação do Parque, visita esta que nunca se concretizará, levando o sertanista a um sentimento de descrença total, que contribuirá para sua morte.

Vendo também o entusiasmo de Nando com a criação do Parque, Fontoura sela as pazes com o padre, dizendo “[...] Os índios precisam ficar vivos, são, precisam deixar de ser chateados. Se você está de acordo com isso, eu fico de acordo com o que você quiser. – Estou de acordo com isso - disse Nando” (CALLADO, 1975, p. 132). Todavia o sertanista ironiza as ideias do padre

- Você acha que adianta – disse a Nando – pegar os últimos dez ou quinze trumai e ensinar a eles o b,a, ba e a ave-maria?

Nando ia responder mas Fontoura, dando outro trago, já andava para os índios.

- Você acha, Apucaiaça? B, como é que faz?

Apucaiaça riu.

- Faz merda, não faz? Diga merda.

- Merda – disse Apucaiaça.

- Pronto – disse Fontoura -, Apucaiaça está alfabetizado (CALLADO, 1975, p. 128).

É também com ironia que os demais personagens veem a postura de Fontoura, que luta pela preservação da cultura indígena, enquanto todos desejam “abrasileirar” os nativos. Isso coloca Fontoura – e podemos estender a afirmação também a todos aqueles que realmente lutam pela causa indígena – em uma posição de inferioridade e ridicularização, como se estivessem deslocados no tempo, lutando em vão por algo que não mais se sustenta devido ao amplo processo de aculturação pelo qual os nativos já passaram ao longo dos anos.

Callado cria Fontoura, um personagem com ideais utópicos, e o coloca absolutamente sozinho na luta pela causa indígena em um romance que tem um título alusivo aos índios brasileiros. Em meio a um grande núcleo de personagens, apenas Fontoura parece ter uma compreensão ampla daquilo que os índios realmente precisam. Estranhamente ele não é o personagem principal da obra e, na maioria das vezes, a ele se opõe. Mostra-se, com isso, que aqueles engajados na causa teriam que lutar contra tudo e contra todos para a preservação daquilo que restara dos e aos índios brasileiros.

Ciente de que a estadia dos personagens no Xingu iria girar apenas em torno do episódio do desaparecimento de Sônia com o índio Anta e ante a desistência da vinda de Getúlio, Fontoura lança mão de seu último recurso, enunciando sua intenção de levar os índios xinguanos ao Rio de Janeiro. Intenção esta que é prontamente questionada “(...) os índios armados de quê? Arco e flecha? - Armados de culhões” (CALLADO, 1975, p. 189). A expedição que é planejada por Fontoura enquanto, nas palavras de Otávio, “o país apodrece dentro de nós todos” (CALLADO, 1975, p. 189) só ocorre efetivamente na obra calladiana mais de uma década depois da publicação de *Quarup*. Conforme veremos quando da análise de *A expedição Montaigne*, a ideia de uma expedição indígena aos centros urbanos perpassa a obra de Callado.

Doente, à luz de seu último lampejo de vida, Fontoura encoraja a expedição a concluir seu objetivo, chegar ao centro geográfico do Brasil. Todavia, ao se aproximarem do local, se deparam com um empecilho

- Formiga – gemeu Vilaverde. – Isto é o maior painel de saúva do Brasil.

E de longe se viam as formigas despertadas pelo movimento das pessoas, pela fixação do padrão, milhares, milhões de saúvas, como se os grãos de terra do mundo tivessem começado a andar transformados em içá, sabitu, tanajura [...] Isto deve ser o painel que fornece formiga ao resto do Brasil (CALLADO, 1975, p. 291).

Encontrado o centro, localizado em um grande formigueiro de saúvas, a expedição resolve ficar pelos arredores, enquanto Fontoura febril desejava apenas ver o centro geográfico. Ajudado por Francisca, ele caminha até lá, onde lê “Centro Geográfico do Brasil, latitude dez graus e vinte minutos sul, longitude cinquenta e três graus e doze minutos oeste de Greenwich” (CALLADO, 1975, p. 292). Logo após, Fontoura desaba no chão, na ânsia de ouvir o coração do país, em meio às saúvas “Fontoura caiu de cara no chão, as mãos para frente, o ouvido colado à terra enquanto inquietos bandos de formigas lhe cobriam os dedos e o pescoço” (CALLADO, 1975, p. 292).

Fontoura morre em meio às saúvas, aninhado à Francisca, que na tentativa de ajudá-lo acabara desmaiando. E assim são encontrados os dois “[...] Francisca sem sentidos contra um tronco de árvore, sentada. Entre as suas pernas, aninhado no seu ventre, Fontoura como se tivesse acabado de nascer dela. Só que estava morto” (CALLADO, 1975, p. 293).

Toda essa passagem é altamente simbólica em múltiplos sentidos. A imagem da saúva é recorrente na cultura e literatura brasileiras, por meio das frases “Ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil” e “Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”. Tanto na primeira frase, cunhada pelo naturalista francês Saint-Hilare, quanto na segunda, presente na obra *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, acena-se para o poder corrosivo das saúvas, que, por exemplo, acabaram com o sítio de Policarpo, personagem principal do romance de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915).

O Centro Geográfico, simbolicamente o coração do país, está, na narrativa, arruinado, corroído por um grande formigueiro de saúvas, maior praga agrícola da nação. Fontoura que tanto lutara pelos índios brasileiros e que igualmente lutara para conseguir chegar ao Centro Geográfico do Brasil, perde ali a vida, depois de muitos anos de mato e bebedeira.

Enquanto na capital do país a situação política fervilha, no centro geográfico Fontoura se deita para ouvir as batidas do coração da nação “[...] a gente ouve leve. A

batida é funda” (CALLADO, 1975, p. 293). O coração da nação bate fraco, em oposição à efusão que ocorre na cidade. Paradoxal o fato do coração do país estar morrendo, corroído, enquanto as saúvas imperam, vivas e agitadas, a matá-lo dia a dia.

A saúva figura como a representação de uma série de problemas que assolam o país, como a corrupção dos serviços públicos, a falta de comprometimento das pessoas com a nação e o próprio regime militar.

Os males do Brasil, representados pela saúva, devoram o brasileiro Fontoura e sua utopia, tragam seus sonhos e, junto com Fontoura, enterrado próximo ao centro geográfico, se enterram os índios do Brasil, que tiveram apenas sua imagem explorada e utilizada por uma nação que os arruinou, como todo tempo Fontoura fez questão de denunciar.

A expedição, ironicamente, só não morre porque é resgatada por um hidroplano americano. Sem uma bandeira do Brasil, o vestido de Sônia, a russa, marca o centro geográfico. Tais fatos indicam o despreparo do país, que condena à morte aqueles que procuram por ele mesmo, por seu próprio centro, mas que, desencantados, se deparam apenas com ruínas.

4. A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE E A DERROCADA DO SEMIÓFORO INDÍGENA

No romance *A expedição Montaigne*, publicado pela primeira vez em 1982, momento de abertura política no Brasil, Antonio Callado retoma a questão do indígena brasileiro, que havia deixado de aparecer em sua obra desde 1967, quando da publicação de *Quarup*.

Nessa obra que ora analisaremos há um embate entre tradição e modernidade, figurado pelos personagens indígenas Ipavu e Ieropé. Ipavu é o índio que se integrou à cidade; Ieropé, o pajé, é aquele que ainda habita o espaço das selvas e mantém as tradições indígenas. Nesse duelo, por vezes velado, por vezes explícito, nenhum dos indígenas sai vencedor, ambos são esmagados pela civilização brasileira, figurada por Vicentino Beirão, um forjado e decadente revolucionário de esquerda.

Movido pela tônica do desencanto e recorrendo ao recurso satírico como meio para sua empreitada, Callado empreende o questionamento e a corrosão do semióforo nacional indígena, outrora visto sob um prisma idealizante, que o elevou à categoria de representante do herói nacional de nosso país. Para empreender essa desconstrução, o autor parte de uma história oficial somada a um ideário mítico-simbólico nacional.

O romance é dividido em vinte e três capítulos breves, não nomeados, nos quais impera a presença do discurso indireto livre, de tom jocoso. A tônica desse romance será um misto de releitura, paródica e crítica, tecida com os fios do irônico e do satírico¹². Para Frye (1973, p. 219) “A sátira é a ironia militante”, isso quer dizer que o riso que essa obra invoca não é benévolo ou cômico, é um riso que luta para explicitar as contradições simbólicas contidas no semióforo do indígena, tornando-se, com isso, destruidor. Sabe-se que a sátira, por ser questionadora, põe em risco os princípios de uma sociedade, no caso específico de *A expedição Montaigne*, a sátira vem por em xeque toda uma tradição literária que fez do índio o expoente da nacionalidade brasileira.

A expedição Montaigne narra a história de Ipavu, um índio aculturado que vivia na cidade de Resplendor, em Minas Gerais, e seus percalços vivenciados em uma expedição rumo a sua aldeia, dirigida por um ex-membro do Serviço de Proteção ao

¹² É consenso entre os críticos a dificuldade de se chegar a uma definição para o termo “sátira”. Em virtude disso, múltiplas são as possibilidades apontadas por eles, que se em seus textos acabam produzindo definições enviesadas de acordo com suas áreas do conhecimento. Em sentido de dicionário, a sátira é definida como “Composição literária mordaz, originalmente em versos, que censura ou ridiculariza defeitos ou vícios de uma época ou de uma pessoa” (MICHAELLIS, 2014).

Índio, Vicentino Beirão. Em segundo plano, narra-se a história do pajé Ieropé e sua derrocada que ocorre devido à tentativa de manter sua cultura na própria tribo. Tanto Ipavu quanto Vicentino Beirão acabam mortos.

O título da obra é homônimo à expedição empreendida no interior da diegese e alude a Michel de Montaigne que, conforme mostrado anteriormente, escrevera um ensaio sobre o indígena brasileiro intitulado “Dos Canibais”. Embora tal ensaio dialogue em certa medida, também conforme já visto, com as ideias de Rousseau, criador daquilo que ficou conhecido como teoria do “bom selvagem” e que serviu de inspiração para a idealização romântica do índio, é evidente que a alusão ao termo canibalismo tira o indígena do campo semântico da idealização.

Além disso, o romance é dedicado “À memória do naturalista Karl von den Steinen, cuja primeira viagem ao Xingu, em 1884, vai inteirar cem anos” (CALLADO, 1982, s/p.). Steinen foi um naturalista alemão que estudou os índios brasileiros, famoso por, em seus estudos, desmistificar a imagem de bons selvagens vivendo em uma paisagem exuberante.

Percebe-se, então, que tanto no título, quanto na dedicatória, o romance invoca personalidades que, de alguma maneira, contribuíram para traçar um novo olhar sobre o índio brasileiro. É esse novo olhar que nossa análise procurará desvendar.

4.1. Ipavu e o presídio para os donos da terra

O romance, narrado em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético, como também ocorre em *Quarup*, se inicia apresentando um novo modo de narrar o indígena. Nele, tempo, espaço e personagem se unem para constituir um todo de dor. Vejamos

Ipavu gostava, na hora de dormir, de ver as horas, ou, melhor dizendo, a hora, que só tinha uma hora 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. Ipavu gostava de olhar o relógio parado porque de uns tempos pra cá sentia sempre as costas doendo, na hora de dormir, e levava um tempão esperando que o sopro sossegasse no peito dele [...] (CALLADO, 1982, p. 9).

No trecho, observa-se que o tempo é inicialmente caracterizado pela estagnação, por meio de um relógio parado que se sobrepõe ao personagem e ao próprio espaço, já que “Era o relógio de pé, bem mais alto do que ele [Ipavu]” e “do presídio”

(CALLADO, 1982, p. 9). Ora, que tempo é esse que se agiganta sobre o índio brasileiro? Que dor é essa que sente esse índio, que se conforta ao olhar para um tempo que nunca passa?

O espaço, nessa narrativa, também é inusitado. O índio não habita mais a selva, mas sim a cidade, mais precisamente um presídio, de nome Crenaque¹³, localizado na cidade de Resplendor, em Minas Gerais, que, paradoxalmente, tem suas celas abertas, mas que enclausura aquele que sempre fora livre. A própria existência de uma cadeia indígena já demonstra a inadequação no trato com aqueles que foram colocados à margem pela própria sociedade brasileira.

Todos esses elementos contrastam gritantemente com o modo de narrar o índio que vinha se desenvolvendo na literatura brasileira antes dos romances calladianos. Embora de maneira contrastiva, é a tradicional figura do indígena que Callado reinvoca, reatualizando toda a série de discursos ficcionais sobre esse tipo de personagem presente em nossa tradução literária. Sabendo que o romance tem tom satírico, podemos afirmar que Callado lança mão, nesse processo, de um de seus principais recursos, a paródia. De acordo com Sant'Anna (2003, p. 8), a paródia tem “efeito metalinguístico (a linguagem fala sobre outra linguagem) e [...] é possível distinguir não apenas uma paródia de texto alheios (intertextualidade) como uma paródia dos próprios textos (intratextualidade)”.

Nesse sentido, podemos afirmar que o romance que ora analisamos tem cunho intertextual¹⁴, por retomar e reler textos anteriores de nossa literatura nacional nos quais o índio era idealizado e aparecia como herói e, ao mesmo tempo, intratextual, por dialogar parodicamente com a proposta utópica de *Quarup*, desconstruindo o ideário tecido no romance de 1967 para colocar, em seu lugar, uma proposta cáustica, corrosiva, que desmonta a imagem do indígena, expressão máxima da pátria, para

¹³ A existência desse presídio para indígenas é histórica, conforme explicitado anteriormente. Em 1969 a ditadura criou o reformatório para indígenas Krenak, que localizou-se realmente na cidade de Resplendor e os índios que saíam de suas aldeias eram presos, acusados de perambulação e vadiagem. Maiores informações sobre o presídio podem ser obtidas em documentário divulgado pela Revista Carta Capital. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/tv/parceiros-capitais/ditadura-criou-cadeias-para-indios-com-trabalhos-forcados-e-torturas>>. Acesso em: 3 jan. 2014.

¹⁴ Primordialmente, para que a paródia se efetue na literatura, é indispensável que haja um ponto de diálogo com algum dado ficcional anterior. Se no passado o índio era o cavaleiro medieval, porque o ‘brasileiro’ se inspirava no europeu e, na ânsia de imitá-lo, moldava o índio a ser como Peri, por exemplo; na contemporaneidade o branco figura exatamente como aquilo que o índio tenta copiar, um corrupto. Sendo assim, Ipavu não é uma sátira de Peri, neste primeiro momento, mas uma cópia. Um é tão influenciado pelo branco e pela sua época quanto o outro. Nisso reside o ponto de identificação entre o personagem indígena contemporâneo e o romântico. No decorrer da narrativa, aí sim, as posturas de Ipavu deixam de ser similares, para ser contrastantes com as de outros personagens indígenas de nossa tradição literária.

desconstruir a própria noção de uma nação permeada pela positividade e pela esperança. Nesse caso, temos uma sátira que está para além das falas dos personagens, estruturando todo o tom da obra.

Nesse romance, no tocante à estética, Callado parodia, por exemplo, o modo de narrar desenvolvido pelo romântico José de Alencar, por meio das abundantes comparações típicas da narrativa romântica, que são reinventadas por Callado. A distinção primordial entre esse processo desenvolvido por ambos os autores, e que caracteriza a paródia, reside no fato de que, enquanto no Romantismo as comparações eram positivas, no sentido de enaltecer tanto o elemento comparador como o elemento comparado, na contemporaneidade as comparações são negativas, num estilo que satiriza o modo romântico de narrar.

Como exemplo cita-se a clássica comparação de José de Alencar, ao descrever Iracema, “Iracema, a virgem dos lábios de mel, *que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira*” (ALENCAR, 1965, p. 7, grifos nossos). Esse estilo se perpetua na literatura indianista alencariana. Enquanto que Alencar, por meio da comparação, enaltece, em *A expedição Montaigne*, as comparações rebaixam, como vemos, por exemplo, na passagem “[...] em vez de um trovão correspondia a cada raio um estalinho de pata macia de jaguatirica pisando coivara de queimada e sacudindo o pé depois, feito gato que derrubou cinzeiro” (CALLADO, 1982, p. 12).

Ipavu, cujo verdadeiro nome era Paiap, mas que ostentava para si o nome de um espaço tipicamente indígena, da lagoa camaiurá, é caracterizado supostamente como o último de sua tribo, tribo esta que já fora mencionada em *Quarup* apenas de passagem. Ipavu “não queria por nada deste mundo voltar a se índio, nu, piroca ao vento, pegando peixe com flecha ou timbó, comendo peixe com milho ou beiju” (CALLADO, 1982, p. 13). Percebe-se que para esse índio, sua cultura já perdera completamente o valor. Por meio do discurso indireto livre, é evidenciado que o personagem não só passara a desprezar a própria cultura, como se corrompera em uma sociedade de brancos “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). Vê-se que esse índio não é apenas aculturado, mas sim um corrompido, até mesmo para os moldes de civilidade do branco.

De acordo com Sant’Anna (2003, p. 12), que sistematiza as ideias de Shipley (1972), a paródia pode se manifestar de três formas, na primeira delas, chamada de

paródia verbal, o autor altera apenas algumas palavras no novo texto, na segunda, denominada de paródia formal, “o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria” e, na terceira, denominada de paródia temática, faz-se a “caricatura da forma e estilo de um autor”. Vemos em *A expedição Montaigne*, portanto, a presença tanto da paródia formal como da temática, vez que a paródia no romance é estrutural, por permear toda a obra e satirizar, por meio do abundante uso de palavrões e expressões de uso popular – presentes simbolicamente na fala do indígena e não na de outros personagens–, o modo romântico de descrever o índio, ou seja, por meio da tônica da idealização.

Ipavu, que tanto se empenha em mostrar-se aculturado, nutre, contraditoriamente, um grande afeto por Uiruçu, uma harpia que ficara na aldeia camaiurá quando Ipavu viera tratar sua tuberculose na cidade, que se caracteriza como símbolo máximo da indianidade na narrativa. Na verdade, Ipavu considerava que seria mais fácil praticar seus furtos se estivesse acompanhado por Uiruçu. Invertendo os papéis históricos, Ipavu chama os donos de bares de “recalcitrantes” – adjetivo comumente atribuído a tribos selvagens, que não passaram pelo contato com o homem branco – querendo amansá-los mostrando Uiruçu, cujo olho era um “miçangão de puro assassinato” (CALLADO, 1982, p. 13). Nesse ponto observa-se claramente a presença da paródia verbal. É o por meio desses mecanismos próprios da sátira que o semióforo do indígena brasileiro vai sendo desconstruído no interior da diegese.

Embora o índio todo o tempo tente se colocar como esperto, por saber agir como os brancos, por praticar furtos e por preferir a cidade à selva, o narrador intervém a fim de evidenciar a real ordem dos fatos, que apontam o branco como corruptor do indígena. Ipavu havia chegado ao crenaque machucado após fugir do hospital e se envolver em uma briga de bar e, nas palavras do narrador,

Seu Vivaldo tinha sabido 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 tuxaua, coronel ou bispo (CALLADO, 1982, p. 14).

Vê-se que novamente o branco, figurado pelo ex-carcereiro Seu Vivaldo, é o elemento corruptor do indígena. Embora figure apenas enquanto um personagem secundário, Seu Vivaldo tem uma participação significativa no romance, por representar

uma figura tradicional da cena literária brasileira, o branco explorador. Apelidado por Vicentino Beirão de “S. Pedro dos infernos” (CALLADO, 1982, p. 25), Seu Vivaldo é ex-carcereiro do Crenaque, funcionário público, portanto, e esperava por uma recolocação de seu cargo, após o fechamento do presídio. Aproveitando-se dos índios que lá ficaram, Ipavu, Canoeiro e Atroari, ele se mantém por meio dos furtos realizados pelos índios, que são por ele incentivados.

Seu posicionamento ideológico em relação ao indígena é bastante semelhante àquele mantido por Ramiro Castanho, também funcionário público, personagem de *Quarup*, analisado no capítulo anterior. Nas palavras do narrador, Seu Vivaldo “achava índio o próprio estrume da terra” (CALLADO, 1982, p. 19), até perceber que poderia usá-lo a seu favor e mudar seu posicionamento, “agora ele até gostava dos índios, ou reconhecia que eles podiam ter lá suas qualidades” (CALLADO, 1982, p. 19). Fica evidente o caráter exploratório, típico do colonizador, mantido por Seu Vivaldo. Com o fechamento definitivo do Crenaque, Seu Vivaldo foge para as selvas com Canoeiro e Atroari e forma “o famigerado bando que assolou as Gerais com os mais variados assaltos, homicídios e estupros” (CALLADO, 1982, p. 27).

Enquanto carcereiro do Crenaque, ele não apenas utilizava-se dos produtos provindos dos roubos praticados pelo índio como, mesmo sabendo que o índio não estava preso em sua cela, o “soltava”, como se faz com um animal enclausurado, para que cometesse tais furtos. Neste mesmo sentido o narrador explicita também que Ipavu apanhara da polícia e por ela fora xingado e humilhado,

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, grifo nosso).

O personagem indígena internaliza os xingamentos a ele dirigidos pela PM, ao invés de contra eles se revoltar, tomando como verdade aquilo que o branco afirma. Dessa forma, evidencia-se o quão o indígena vem sendo influenciado por uma cultura que não é a sua e que contribui para aniquilar sua autoestima, voltando seu olhar contra o seu próprio povo.

Embora esse índio seja, inegavelmente, aculturado e influenciado pelo homem branco, embora renegue sua cultura na ânsia de se juntar aos “civilizados”, ele se mostra

bastante esclarecido quando a questão é ser explorado pelo branco. Tal fato fica evidente quando se revolta contra Vicentino Beirão, que apenas estava usando o índio para atingir seus controversos objetivos. Ipavu, todo o tempo chamado de “último dos camaiurás”, inverte a ordem do jogo ao perceber que estava sendo usado por Beirão “- Vicentino Beirão, pra quem não sabe, é o último de uma tribo que está se acabando, de cafetão de índio, como falava seu Vivaldo, um cara da pesada, que só falava a verdade o dia inteiro, ao contrário desse aí” (CALLADO, 1982, p. 78).

Com Ipavu, em termos práticos, comandando a expedição, ela tem seu ápice em Pirapora, onde os índios contratados por Ipavu a troco de cachaça para avolumar a empreitada expedicionária, nus e munidos de arcos e flechas, armam um piquete nas portas da prefeitura

A multidão foi tirar o prefeito de casa, menos com medo dos arcos e flechas e bordunas dos caingangue e guarani do que das pirocas deles e de - ninguém podia negar, estava na cara - um assanhamento das donas, todas de repente debatendo o assunto do presídio de Crenaque, com exclamações de horror, e fazendo às vezes em altos brados, o elogio do marechal Rondon, dos irmãos Vilas Boas (CALLADO, 1982, p. 41).

A cena dialoga com a ideia de Fontoura, em *Quarup*, de levar os índios xinguanos à cidade, não armados de arco e flecha, mas “Armados de culhões” (CALLADO, 1975, p. 189). A ideia do sertanista Fontoura, nunca colocada em prática no romance de 1967, que tinha como objetivo dar visibilidade aos índios que dia a dia morriam à míngua nos Postos Indígenas, é desenvolvida por um outro personagem calladiano, a-sertanista, no romance de 1982. Todavia, os objetivos já eram outros.

O piquete alcança o resultado esperado: um grande saco de dinheiro recebido das mãos do prefeito. Em forma de agradecimento, a expedição deixa um cartaz na porta da prefeitura “A Expedição Montaigne ao povo de Pirapora: formez vos bataillons, monstrez vous assi, vos couillons”.¹⁵

Ipavu, que não compartilha de nenhum objetivo ideológico ou mesmo financeiro com Beirão, só continua com a expedição para encontrar seu gavião real. Chegando na aldeia, o índio

[...] só tinha mesmo enjoo, vontade de vomitar, de arranjar um pau de resina e uma lata de gasolina para incendiar palhas e penas, redes e flechas, cuias, cabaças, jacuís, jamaxis e tipitis para depois enfiar um dos paus de resina, aceso, no rabo de cada camaiurá, tocando a tribo

¹⁵ Formem vossos batalhões, mostrem, vocês também, vossos culhões.

inteira, aos gritos, para 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, 1982, p. 105).

Abandonando Beirão desmaiado no meio da tribo, Ipavu volta com Uiruçu para a jangada que o trouxera até a aldeia. Não é narrada neste momento a morte de Ipavu, apenas se descreve o momento em que se corpo é encontrado por Javari, um índio que trabalhava no Posto Indígena

[Javari] Se inteiriçou, sentindo o aviso, o agouro, ao avistar sem remador, sem índio, caboclo ou branco na proa, sem ninguém dentro, a canoa esquisita, quer dizer, não nela mesma, canoa-canoa, de índio, de casca de jatobá, como outra qualquer, mas tinha que se achar esquisita uma canoa que em vez de gente na proa tinha era um baita dum gavião de penacho e Javari era capaz de jurar que o gavião estava manobrando a canoa [...] depois de voar o gavião, em vez de dar as costas e subir o barranco, olhou dentro da canoa e então viu o que nunca mais ia esquecer, aquela sangueira medonha [...] é que no fundo da canoa Javari viu um índio camaiurá, do tope dele mesmo, já vestido de civilizado, quer dizer, de calção, como ele também, mas mortinho, mortinho, lambuzado de sangue [...] (CALLADO, 1982, p. 124-125).

Todavia, por meio da prolepse, o narrador já descrevera o momento de sua morte ao narrar um sonho do índio

Mas isso foi só o começo do sonho bom, Uiruçu cutucurim, gavião-real, balançando ele, preparando ele, como Ipavu viu depois, pro momento melhor mas que assustava, levando ele, olho aberto mais dormindo, pras itaipavas, as águas bravas, quando Ipavu sentiu o que ainda ia sentir outras vezes quando estava muito doido de sono e cansaço mas doido demais pra dormir: é que deu no peito dele outra dor, maior, mas diferente, ou não foi dor, foi uma pressão forte de meter medo, mas boa, porque o peito dele inteiro, a caixa de ossos, quer dizer, tudo quanto era costela virou vara de gaiola e lá dentro entrou Uiruçu, a força do gavião penachudo, das garras dele, do bico curvo, do asame de Uiruçu (CALLADO, 1982, p. 18).

O sonho de Ipavu era, na verdade, um prenúncio de sua morte. As prolepses empreendidas pelo narrador, tanto ao narrar o sonho do índio como ao afirmar que era o “olho de Uiruçu miçangão de puro assassinato” (CALLADO, 1982, p. 13), tornam esse desfecho ambíguo. Não se sabe se a dor sentida pelo índio fora consequência de sua tuberculose e o levava à morte ou se a dor, retratada na passagem, alude ao momento de seu possível assassinato pela ave. O único sentimento de amor real nutrido pelo índio por um elemento legitimamente próprio de sua cultura o leva ao extermínio, ou, pelo menos, como ave de mau agouro, o prepara e conduz para a morte, dirigindo a canoa fúnebre ao rio das almas, de onde nada nem ninguém podem retornar.

Esse final, digno de uma Tragédia, satiriza todos os *happy ends* de nossa literatura, nos quais, o índio, embora morto, como no caso exemplar de Iracema, deixava para o bem da nação o seu legado.

Vê-se que Ipavu dista muito dos outros personagens indígenas da literatura brasileira. A novidade não reside na aculturação em si, mas, e sobretudo, na reafirmação dessa aculturação pelo próprio índio. Em termos estéticos essa reafirmação é evidenciada pelo modo de falar do personagem, repleto de gírias e palavrões típicos da linguagem popular brasileira, que são empregados por Ipavu, demasiadamente, na tentativa de fazer com que o seu linguajar se pareça com o do branco. A dualidade que Ipavu estabelece não é entre ser ou não ser índio, mas sim entre ser ou não brasileiro

- Vou te dizer uma coisa, ô cara, disse Ipavu caprichando em falar bem bacana, bem papo de boteco, eu sou é brasileiro, tá sabendo, e quero que você enfie no rabo essa tal de comunidade de índios xinguanos e não sei mais que lero, pô, e antes que eu me esqueça vá pra puta que pariu que a minha transa é outra, tá 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. 28-29).

Não bastasse a sutil intromissão no narrador no discurso direto do personagem, evidenciando que Ipavu procurava “falar bem bacana”, ele se posiciona, deixando bem claro o que se passava na cabeça do índio, quando conseguia falar dessa forma

Sem saber muito bem como, Ipavu deu um nó dentro dele mesmo, com duas tiras de embira, a saber: a raiva que tinha do Beirão, destruidor do Crenaque, e a *alegria de sentir que já falava tão bem língua de branco que sabia dar uma esculhambação* digna de Seu Vivaldo, como se a boca dele, Ipavu, fosse uma sarabatana e as palavras deles farpas de taboca que iam se pregando na cara do Beirão (CALLADO, 1982, p. 29, grifo nosso).

Do mesmo modo que outrora a literatura brasileira estereotipou o modo de falar do indígena, agora o indígena estereotipa o modo de falar do branco. Vemos que é o tom parodístico que permeia toda a construção do personagem Ipavu.

Sant’Anna (2003, p. 32), afirma que a paródia é “parricida”. Nas palavras do autor, “ela mata o texto-pai em busca da diferença”. Assim, todo o processo de construção do personagem Ipavu se estrutura por meio de uma sátira direta aos índios idealizados dos períodos anteriores de nossa literatura nacional e o “texto-pai” parodiado por Callado é, na verdade, plural, materializando-se em todas aquelas obras

de nossa tradição literária que utilizaram o índio como pedra de toque para a construção da nacionalidade brasileira, em oposição a uma nacionalidade portuguesa, “invasora”, e africana, muito presente mas extremamente vexatória, devido à exploração explícita sofrida pelos negros. Se esse “texto-pai” é morto pela paródia, com ele também morrem todos os significados outros calcados por meio da figura do indígena. A pátria não tem mais seu semióforo primordial.

4.2. Ieropé, o pajé da pálpebra caída

Em contrapartida ao comportamento de Ipavu, temos Ieropé, definido por Ipavu como “Ieropé, o pajé, com suas ervas fedorentas, sua raiva dos brancos e a eterna história de Fodestaine [...]” (CALLADO, 1982, p. 16). Neste ponto já é possível perceber que o próprio índio ironiza os indígenas tradicionais e, conseqüentemente, acaba por colocar em xeque os textos ficcionais nos quais largamente se descrevia a cultura do indígena, seus hábitos autóctones e a conseqüente benevolência e autenticidade de sua figura. O pajé “Tinha um olho apagado, branco-sujo com pintas pretas, que só abria quando Ieropé fazia força [...]” (CALLADO, 1982, p. 33), o que indica que esse índio pouco enxergava, que seus olhos não emitiam vida e que, portanto, ele não tinha mais condições de ser líder de ninguém.

A focalização desse personagem ocorre de maneira diferente: não é o narrador quem o constrói, mas sim outro personagem, Ipavu. É o índio quem cria a imagem caricata do pajé, o que acaba por evidenciar esse índio de outro ângulo, não mais daquele tradicional, que mostrava a visão, certamente enviesada, do branco para o índio. Vejamos

Todo camaiurá mais moço, ia pensando Ipavu, nova geração, como ele, achava Ieropé um pajé muito bunda e atrasadão, fumando aquele charuto de folhas 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 de mijar em vidro de xarope ou poção para 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).

Essa definição do pajé desenvolvida por Ipavu é posterior ao descrédito coletivo em que o piaga caíra após a morte de uma índia trumai, visto que a narrativa alterna dois tempos, que se fundem a dois espaços. O primeiro deles, presente da narração, se

desenvolve na cidade e acompanha as ações de Ipavu. O segundo é anterior ao tempo da narração e se desenvolve na selva, onde estava o pajé da tribo camaiurá. Não por acaso Ipavu é marcado pelo presente e Ieropé pelo passado, visto que o primeiro deles figura a modernidade, enquanto que o segundo, a tradição.

Em nome da manutenção da tradição, Ieropé odiava os brancos e, inclusive, já assassinara um deles, de nome Baio, que se aproximara de sua tribo para abusar das índias jovens.

A morte de Maria Jaçanã, que adoecera após se relacionar sexualmente com um índio e ocorrera após suplicar penicilina ao pajé e ter veementemente o remédio negado por ele, resulta na derrocada do piaga, que vai à ruína juntamente com as tradições indígenas figuradas por ele. É a própria personagem, por meio do discurso direto, que clama pelo medicamento ao piaga

- Me dá penicilina, Ieropé, pra ver se esse ventre derrete, ou senão aspirina, ou então me pinga sinefrina entre as coxas que minha boca de mulher é capaz de desentupir feito nariz. O que não adianta é me adianta é soprar charuto de erva que minha racha é antiga mas nem tanto assim, Ieropé, não é racha de antepassada não (CALLADO, 1982, p. 46).

Para o pajé o que importa é o ritual de cura e não a cura em si, o que evidencia seu ideário de resistência “Eu te curo, Maria Jaçanã, tu vai ver, eu te curo nem que te mate [...]” (CALLADO, 1982, p. 46). A índia, de fato, morre, e suas dores passam todas para o corpo do piaga.

Após as consequências da morte da índia, o pajé se recolhe e, isolado e imerso em seus próprios pensamentos, definha. Em seu delírio, seu sujeito é cindido, seu corpo se descola de sua alma e, para que seu corpo não morra da mesma doença de Jaçanã, Ieropé toma a penicilina que sempre negara à tribo e, com isso, simbolicamente deixa de ser pajé. Sua alma sentencia seu corpo

[...] pajé Ieropé, tu tem a penicilina que tu recusou à Maria Jaçanã, que vai daí morreu – disse o outro Ieropé se espremendo todo de rir um riso de mulher, fino –, a Maria e uma pá de gente que virou alma antes do tempo e que em estado de alma vai vir toda ela dormir na tua rede, pajé, todas as noites, e dias também, que tu nem levanta mais, bruxo brocha (CALLADO, 1982, p. 92).

Esse pajé não é e nunca foi caracterizado na narrativa como um herói, estando excluído tanto da sociedade brasileira como de sua própria sociedade.

Curiosamente o pajé, que tanto tenta seguir as tradições, não hesita em usar o remédio do branco em proveito próprio. Mais do que isso, assim como ocorre com Vicentino Beirão, suas referências são externas a sua cultura. Basta lembrar as inúmeras menções que o piaga faz à Fodestaine, paródia direta ao alemão naturalista Karl von den Steinen, que estivera, no plano do real, em contato direto com os indígenas enquanto realizava suas pesquisas em solo brasileiro, e também ao guerreiro Zeca Ximbioá, que estivera na tribo camaiurá antes de ser aniquilado pelas forças ditatoriais e que ainda povoa a memória do personagem.

O ritual final do romance, que ocorre quando Ieropé confunde Beirão com Steinen, ironizado pelo piaga como Fodestaine, e o queima vivo, poderia ser lido como um retorno ao princípio, a aniquilação do mal levado pela aculturação branca. Todavia, analisando contrastivamente o desfecho dos dois personagens indígenas percebe-se que não é isso o que acontece. Enquanto Ipavu morre de olhos abertos, Ieropé vive de olhos fechados. Ipavu, que tanto idolatrara ao branco, contra ele se revolta. Já Ieropé, que tanto o repudiara, tem nele suas inspirações e de seus medicamentos se utilizada para manter-se vivo. Vivo porém morto, não em carne, mas em essência. Ieropé e Ipavu, embora índios de uma mesma tribo, mostram a desestabilização do conceito de homogeneidade, são os exilados de seu próprio chão, destroços que mostram não haver espaço na sociedade contemporânea nem para os índios reais, nem para os simbólicos.

4.2. Vicentino Beirão e a ruína do revolucionário de esquerda

A figura do revolucionário de esquerda é muito recorrente na obra de Antonio Callado, aparecendo em quase todos os seus romances. Ela ficou conhecida no Brasil, sobretudo, com o advento da ditadura militar e com a publicação de obras literárias que foram construindo essas figuras, tais como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *A festa*, de Ivan Ângelo.

Em livro teórico datado da década de 1980, Heloísa Buarque de Hollanda já pontuava sobre o estereótipo do revolucionário: “Nascia o design do novo revolucionário. (...) uma platéia cujo figurino definia o clima da época: o uniforme e a camisa de corte militar, as barbas à Fidel, a voga da cor cáqui...” (HOLLANDA, 1982, p. 24). Nesses moldes, já se encaixara anteriormente, por exemplo, a figura do personagem Nando, de *Quarup*.

Vicentino Beirão é uma releitura desse tipo de personagem. É ele quem irá levar desassossego a Ipavu, que até então, apesar de sua dor física, vivia tranquilo no Crenaque

Foi aí que, feito uma lagoa mansa quando branco faz pesca com dinamite, a sesta explodiu numa bulha e num estrondo de ferro rangendo e Ipavu se cuspiu da rede feito um feijão da fava, meio ainda encornado, sonhando que estava no meio duma vara de porcos do mato desembestada que roncava e rilhava os queixos mas não tinha propriamente porco nenhum a não ser aquele porco daquele doido sacudindo os portões e grades do presídio (CALLADO, 1982, p. 10).

O “porco”, primeira adjetivação dada a um branco na narrativa, é Vicentino Beirão, que pode ser interpretado como aquilo que restou de um antigo revolucionário de esquerda da década de 1960. Pelo narrador, o personagem é definido apenas por meio de opostos “*antibandeirante, contra-Cabral, não-descobridor*” (CALLADO 1982, p. 11, grifos nossos). Fisicamente, é descrito por Seu Vivaldo: “tampinha de metro e meio de altura, cabelo de palha de milho e olhinho azul, metido a enrolar a língua e falar francês” (CALLADO, 1982, p. 22). Para Ipavu, Vicentino é o “único branco burro em não sei quantos porrilhões que eles são!” (CALLADO, 1982, p. 71).

Beirão, além de ter feito bicos jornalísticos, fora outrora funcionário do Serviço de Proteção ao Índio e contribuíra para a extinção desse serviço “para que não se extinguíssem todos os índios” (CALLADO, 1982, p. 23). Em *Quarup* já ficara evidente o desserviço que o SPI prestava aos índios. Após o AI-5 Vicentino fora desligado do funcionalismo público por subversão, o que não necessariamente aponta para algum tipo de luta justa por parte do ex-revolucionário, uma vez que pouco ou quase nada de seu passado é narrado. Ao ser o personagem deslocado no tempo e no espaço, do ápice da ditadura ao seu final, da cidade onde fazia “bicos jornalísticos” à tentativa de inserção na selva, evidencia-se seu processo de satirização. Tal revolucionário não fizera a revolução, como era de se esperar, nem em período ditatorial, nem depois lutou por nenhuma causa coletiva, se mostrando um verdadeiro expoente do revolucionário que não logrou êxito em sua empreitada.

O modo como o narrador descreve esse personagem é repleto de ironia, tendendo ao caricaturesco. Para Hodgart, a ironia

Significa literalmente disimulación, es el uso sistemático del doble sentido. Presupone también un doble auditorio, uno que se deja engañar por el significado superficial de las palabras, y otro que capta el significado oculto y que se ríe con el engañador a costa del engañado (HODGART, 1969, p. 130).

De acordo com Leite (1996, p. 21), a caricatura “é a insurreição daquilo que de algum modo se disfarçava e, à revelia da vítima, torna-se evidente e explícito”. No caso desse personagem, diferentemente daquilo que vimos quando observamos Ramiro, personagem de *Quarup*, o dado caricato se dirige mais a sua postura do que a sua forma física. Este recurso, que expõe as contradições de determinada figura a fim de torná-las evidentes, faz com que seja desvendada a hipocrisia de Vicentino Beirão

Foi várias vezes, na vasta biblioteca de seu apartamento no Leblon, fotografado entre livros franceses e cerâmica carajá, ou, de outro ângulo, perto da janela, entre uma espada que era cópia autenticada da de Bayard (*sans peur et sans reproche* era ex-libris de Vicentino Beirão) e a borduna com que um índio arara tinha matado, no rio Ananás, o tenente Marques de Souza (morrer, sim, matar nunca jamais), oficial do grupo de Rondon (CALLADO, 1982, p. 23).

Vê-se, por meio do excerto, que aponta para dados extraliterários, a popularidade desse personagem no interior da diegese e sua preocupação com a própria imagem, ao fazer-se fotografar de ângulos diferentes, ângulos esses que mais que os diversos cantos de sua biblioteca, expõem as contradições de uma figura que, interessada pelos índios, principais expoentes da nacionalidade brasileira, tinha suas influências construídas não pela causa nacional, mas por sua admiração exacerbada por tudo aquilo que vinha da França, como os livros e a espada de Bayard – cavaleiro medieval francês, conhecido como “cavaleiro sem medo e sem censura”. Ali, em seu apartamento, os elementos indígenas como a cerâmica carajá e a borduna parecem figurar como elementos de decoração que tendem à estereotipia e apontam, mais uma vez, para a crítica recorrente presente na obra calladiana dirigida àqueles que ponderam sobre uma realidade que desconhecem.

Vejamos, neste sentido, uma passagem que aponta para isto mais explicitamente “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” (CALLADO, 1982, p. 24, grifo nosso). Sabendo que o objetivo da sátira é “alcançar a *observação* do mundo que julga correta, e voltar o *olhar* do leitor para fatos que lhe são desconhecidos ou que estão encobertos pelo manto da mentira e da hipocrisia” (SOETHE, 1986, p. 13, grifos do autor), fica evidente que o narrador, além de explicitar as contradições de Vicentino, desmascara, por meio da narração do riso de outras pessoas que “mangaram dele”, toda a personalidade hipócrita desse personagem, evidenciada através do discurso satírico.

O próprio índio, por meio do rebaixamento, que é uma das técnicas primordiais da sátira, desconstrói a imagem de Vicentino: “Beirão não passava de um espirro, suspiro ou, o que era mais apropriado, peido de gente pulha, um bolha, fazendo uma zoeira e uma bulha muito maior do que se podia esperar daquele tico de corpo com dois pingos de olho azul” (CALLADO, 1982, p. 28). Todavia, levando em consideração que aquele que empreende o rebaixamento sempre se coloca em posição de superioridade e busca rebaixar o elemento satirizado, observa-se que o índio, que até então nutria uma grande admiração pelo branco e asco pelo próprio povo, inverte as posições, colocando-se, neste momento, como superior.

É novamente por meio da comparação que o narrador explicitará os objetivos do personagem, bem como sua tresloucada personalidade

Como uma pororoca resolvida a dar cabo do Amazonas enfiando no rio água salgada e peixe do mar até os Andes, Vicentino pretendia enfiar uma pororoca de índios pela história branca do Brasil acima, para restabelecer, depois do *breve intervalo de cinco séculos*, o equilíbrio rompido, certo dia aziago, pelo – as palavras são dele – aquoso e fúnebre ploft de uma âncora da nau, incrustada de mariscos chineses, eriçada de cracas das Índias, a rasgar e romper cabaço e regaço das túrgidas águas pindorâmicas (CALLADO, 1982, p. 11, grifo nosso).

Vê-se que o tom do narrador no trecho em destaque é irônico. Não seria mais possível, na posição do narrador, fazer qualquer tipo de benfeitoria ao índio após quinhentos anos de exploração.

Beirão propõe a Ipavu que ambos fundem a Expedição Montaigne, que supostamente objetivava restituir Ipavu a sua tribo. Todavia, ante a negativa tácita do índio, o ex-membro do SPI esclarece que tal intento seria “apenas um pretexto e objetivo ostensivo” (CALLADO, 1982, p. 29), para, conforme se desvelará mais tarde na narrativa, conseguir dinheiro e dar vazão ao delírio de Vicentino. Ipavu só aceita participar da tal expedição quando percebe nela a possibilidade de recuperar Uirucu.

A expedição vai passando pelas cidades, causando pequenos reboliços aqui e ali e angariando dinheiro por onde fosse graças ao poder de convencimento de Vicentino Beirão e também de Ipavu, que comprara a presença de mais alguns índios para participar de seus piquetes.

Tal como ocorrera em *Quarup* com Fontoura, Beirão é acometido pela malária no meio da expedição e, de maneira confusa, já típica de seu modo de falar, somada ao

delírio da febre, afirma que não se entra em uma guerra com a possibilidade de ganhá-la. É Ipavu quem sistematiza as ideias do antigo membro do SPI

Ipavu acordou o suficiente para perceber que Vicentino Beirão queria saber dele, com uma aflição e urgência que escapavam à compreensão dele, ou de qualquer um, se uma vitória dos nobres índios contra o branco torpe não seria um atraso de vida, e, caindo de sono mas há muito tempo de cabeça feita, como dizia ele, afirmava, *embora sem vislumbrar a causa de tais temores*, num bocejo, que ser possível não ia ser não, mas que se fosse ia ser uma merda de fazer gosto, *expressão muito do uso e predileção de Seu Vivaldo* (CALLADO, 1982, p. 64, grifos nossos).

Nota-se que o índio, em seu discurso, embora tenha um posicionamento bastante definido, tem suas ideias completamente moldadas pelo homem branco. Ipavu temia que os índios vencessem os brancos, “embora sem vislumbrar a causa de tais temores” e, para sistematizar seu receio não usa uma expressão própria, mas sim uma largamente utilizada por Seu Vivaldo “ia ser uma merda de fazer gosto”. Por meio desses meandros da narrativa, vai ficando claro que, embora esse índio tente se colocar como senhor de si, ele figura apenas como mais um índio aculturado e sobremaneira influenciado pelo branco.

Enquanto que a expedição ocorrida em *Quarup*, embora se desenvolva cheia de percalços por parte de cada um dos personagens que a compõe tinha um objetivo definido, encontrar o Centro Geográfico do Brasil, a Expedição Montaigne segue sem rumo, já que “Vicentino Beirão cada vez parecia saber menos onde é que eles estavam” (CALLADO, 1682, p. 69). Seu suposto objetivo, chegar à aldeia camaiurá e lá deixar Ipavu, já fora de pronto classificado como pretexto. O segundo objetivo possível, a arrecadação de dinheiro, até funcionara no início da jornada, mas aos poucos, os povoados e, conseqüentemente, as doações, iam rareando e os personagens se vendo à mercê da sorte. Neste sentido, a expedição em si se torna altamente irônica

Mas Ipavu acabou percebendo que os dois vagavam sem rumo ou destino, pra baixo e pra cima das latitudes, e que atravessavam, a esmo, as varas das longitudes, curvas como as da gaiola de Uirucu, e se maravilhou com a capacidade que tinha a Expedição Montaigne de se perder no mato, onde se juntam os fios de todos os rios da terra para tecer a trança grossa do Xingu (CALLADO, 1982, p. 60).

O que ocorre, na verdade, é que Callado empreende, em *A expedição Montaigne*, uma releitura de uma série de questões que começaram a se desenvolver em *Quarup*, como, por exemplo, o levante de índios nus em praça pública proposto por Fontoura e a

própria expedição, que nos dois romances, no primeiro menos que no segundo, é fracassada.

Na verdade os personagens Fontoura, de *Quarup*, e Vicentino Beirão dialogam, de alguma maneira, entre si. Embora Beirão se defina como “assertanista”, ele se embrenha na selva sem um objetivo nitidamente definido. Tal como Fontoura, é acometido no meio de sua empreitada pela malária, que também é agravada pelo consumo constante de cachaça.

A expedição, embora realmente se concretize na narrativa, não passara da execução de um delírio de Beirão, que à medida que o tempo vai passando e a expedição vai se embrenhando na mata, parece perder gradativamente o juízo e a lucidez. Se, no episódio de Pirapora, Beirão fora bastante lúcido para negociar, negando fardos de comida e convencendo o prefeito a trocá-los por dinheiro, na selva, onde ninguém mais sabia quem era Vicentino Beirão, Ipavu ou o que era Expedição Montaigne, o ex-revolucionário dá livremente espaço para seu devaneio

- Aqui está Ipavu, último dos camaiurá mas senhor de cinquenta mil arcos bacairi, aueti, trumai, guarani e iaualapiti aos quais se somarão quinze mil dos calapalo, trinta mil beijo-de-pau e bota mais trinta mil uaurá, batendo panelas, potes e alguidares para o dia em que todos se juntarão, como um enfarte, no miocárdio do centro do Brasil (CALLADO, 1982, p. 70).

Com Vicentino delirando, doente e sem dinheiro, a expedição passa para o comando de Ipavu, que dita as novas regras: nada mais se compraria, todo o necessário seria roubado. Tendo, outrora elevado Beirão à categoria de seu pai, Ipavu inverte o jogo novamente, colocando-o como seu “tutelado” e agregando à expedição, na categoria de seus “irmãos”, Sá, Icó, Ipu e Paranapiacaba, seringueiros que encontra pelo caminho.

Todavia, esses seringueiros não concordam com o modo como o índio Ipavu trata o homem branco, Vicentino Beirão, e em emboscada restituem a Vicentino a chefia da expedição “- Vai seu puto, segue caminho, mas carrega a mala, leva a bagagem, cuida do carroto, ou tu pensa que bicho do mato vira patrão quando encontra o primeiro branco de merda no caminho?” (CALLADO, 1982, p. 86). Vê-se que o modo como os seringueiros tratam Ipavu remontam ao processo de colonização, no qual os índios acabaram por servir como empregados, ou até mesmo escravos, aos colonizadores. Para eles, o branco deveria continuar mandando no índio, como fica

evidente quando demonstram a vergonha que sentiam de Beirão que, branco como eles, permitia-se receber ordens de um nativo

- Vai na frente, seu branco da desgraça, berrou Icó para Vicentino, e não me apareça mais aqui pra dar vexame pai dégua desses quando pode até ter índio aí no mato na espia e na vigia, de arco e borduna, olhando a gente e vendo você se cagando nas calças de cagaço enquanto um puto dum bugre te xinga a puta da tia mãe, que afinal de contas era civilizada, feito a mãe da gente, que pare deitada na esteira, não pare de quatro, feito quem está cagando índio (CALLADO, 1682, p. 86).

Formalmente, a expedição passa novamente a ser chefiada por Beirão, mas, em termos práticos, é Ipavu que continua mandando. Para comprovar isso basta lembrar que é o índio quem permite que Vicentino, delirante de febre, continue levando a pequena imagem de Montaigne – filósofo *francês*, diga-se de passagem –, que guardara todo o tempo junto consigo na canoa que os leva à tribo camaiurá, quando decidem livrar-se de todo o peso possível, abandonando suas bagagens no leito do rio.

Na tribo, Vicentino desmaia e, ainda desacordado, é colocado dentro da gaiola de Uiruçu por Ipavu. Em devaneio, o pajé, vendo um homem dentro da gaiola da ave, acredita que Uiruçu tenha se transformado. Auxiliado pelos curumins e pelas matriarcas da aldeia, expoentes do novo e do velho, da modernidade e da tradição, Ieropé mata Vicentino queimado.

Vicentino gritou, naturalmente, terá mesmo urrado de ardor e dor quando as palmas incendiadas e os galhos flamejantes o chamuscaram, de início, mas nem terá plenamente apreendido o que com ele se passava [...] Beirão, adquirira uma importância vital, consumindo em si mesmo, *reduzindo, por assim dizer, às cinzas dele próprio o ser que nunca devia ter sido* (CALLADO, 1982, p. 121-122, grifo nosso).

Conforme se pode perceber no trecho em destaque do excerto, ao descrever a morte de Beirão, o narrador enfatiza a desprezibilidade de um ser humano como ele. O índio e o revolucionário de esquerda, expoentes igualmente importantes de épocas distintas, simbolicamente nada mais representam da nação.

CONCLUSÃO

A questão da identidade se impõe, para os países colonizados, como uma sina, uma chaga que dilacera seus intelectuais em busca de respostas e de caminhos que possam apontar para aspectos identitários fortes o suficiente para serem capazes de se

sobrepôr à homogeneidade de seu povo. Essa busca se manifesta e se concretiza nas mais distintas manifestações artísticas de maneiras diversas. Na arte literária, no caso brasileiro, tal procura encontrou sua forma de expressão na construção de personagens indígenas.

Este trabalho buscou responder os motivos que levaram a literatura produzida na contemporaneidade a questionar, rasurar e corroer seu principal semióforo nacional. A emblemática figura do indígena brasileiro, responsável, na literatura, por simbolizar o rompimento de laços com a metrópole e o conseqüente nacionalismo brasileiro, também é o expoente do fracasso nacional de um país que elevou o índio à categoria de personagem de ficção representativo do herói nacional, mas que se esqueceu de olhar para o seu correlato histórico, os índios de carne e osso, que dia a dia morrem à míngua e à margem da sociedade brasileira.

A construção da nacionalidade por meio da figura do indígena só foi possível porque este índio deixou de figurar apenas como personagem de ficção, dentro do campo literário, para figurar como semióforo nacional, dentro do campo do social, do que é do povo, do que é do imaginário coletivo de uma nação.

Não é para esse índio simbólico que os olhares de um personagem como Fontoura, o mais simbólico dos personagens de *Quarup*, estão voltados, mas sim para os índios da realidade pragmática, é por eles que Fontoura sofre e luta. Os demais personagens dessa obra parecem ver os índios sob um prisma mítico-simbólico que não lhes permite enxergar a real dimensão da causa indígena no Brasil, esses personagens parecem figurar a maioria do povo brasileiro, que está habituado com o semióforo do indígena, que difunde uma imagem exótica, e não com o indígena pragmático. A fala de um dos personagens do romance é, nesse sentido, taxativa

- A verdade – disse Lauro – é que temos uma tendência perversa e decadente de transformar em heróis os Macunaíma e Poronominari e de esquecer os verdadeiros heróis, os que nos ensinam, ainda que com a astúcia dos mais fracos, a nos superarmos e derrotarmos os fortes. Vocês me gozam mas... (CALLADO, 1975, p. 228).

Quarup se configura como a busca da identidade, o desejo cáustico de conhecer o centro do país e o centro de si mesmo. Basta lembrar que na simbólica expedição rumo ao Centro Geográfico brasileiro todos os personagens caminham juntos, rumo a um objetivo comum e, ao mesmo tempo, separados, imersos em seus interesses individuais.

É o narrador heterodiegético de *Quarup* que acaba por funcionar como um grande denunciador. Por meio de pequenas intromissões, de tantos outros “esclarecimentos”, o narrador desconstrói os discursos e, um a um, desmascara todos os personagens. Longe de figurar uma postura defensora dos indígenas, esse narrador parece ter um compromisso com a verdade e um desconforto com a hipocrisia residente em cada um dos personagens.

Graças ao tom desse narrador, *Quarup* rompe com boa parte daquilo que se falara, em termos literários, sobre o indígena brasileiro, retirando-o do campo do mitológico, para ressignificá-lo no campo do concreto.

Todavia, a forte presença de dados da realidade contemporânea à época de publicação do romance, sobretudo no que tange à situação do indígena brasileiro, não pode ser tomada apenas como diálogo com o pragmático e com o contexto sócio-histórico. Callado não está apenas “adequando” o indígena de sua obra aos novos tempos, mas sim retomando e relendo uma tradição, na qual o indígena serviu como pedra de toque para a construção de uma nacionalidade forjada e controversa.

A desidealização calladiana não reside apenas nos próprios personagens indígenas, mas, e sobretudo, nos personagens brancos, que construíram a imagem de tal indígena e dela se beneficiaram.

Se em *Quarup* a suposta intenção de Fontoura é expor ao país a caótica realidade dos nativos, que fica às escondidas devido a sua própria localização geográfica, em *A expedição Montaigne* os interesses de Vicentino Beirão no levante de índios à cidade são completamente outros, ligados à extorsão financeira. Vemos, com isso, o quão perdidos foram os ideais que estavam presentes no início da produção ficcional calladiana.

Trocados os personagens e suas intenções, a motivação que leva Fontoura e Vicentino a proporem suas expedições, tão simbólicas, é a mesma: o choque, a escandalização. Vemos, em *A expedição Montaigne*, a concretização de um projeto falido em *Quarup*, já que Fontoura não conseguira levar os índios ao Rio de Janeiro. Todavia, tão falida quanto a anterior é a expedição que sai de Resplendor; não só porque ela não atinge os seus fins, ou seja, pouco dinheiro consegue arrecadar, como porque representa a perda da utopia de um país que viu os anos passarem sem que seu desenvolvimento – financeiro, social e intelectual – chegasse.

Ipavu e Ieropé, personagens construídos a partir da paródia e da caricatura, respectivamente, são dois lados de uma mesma moeda, representantes dos dois

extremos da situação do indígena na sociedade contemporânea. Para ambos, não há saída ou redenção possível.

O tom satírico de Callado, mais do que invocar o riso, invoca a dor. Esse tom satírico, para o qual apela Callado em sua obra de 1982, recorrendo à ironia, à caricatura e à paródia, é bastante diverso daquele tom parodístico que recorrera outrora Mario de Andrade na construção de seu *Macunaíma*. Essa mudança de tom se relaciona diretamente a questões que apontam para os diálogos existentes entre literatura e sociedade. Se, na década de 1920, os modernistas propalavam a valorização do nacional por meio das nossas particularidades (ainda que negativas) e buscavam levar a arte ao povo, atitudes essas inegavelmente utópicas, na contemporaneidade esse sentimento se esvai. Essa dissipação se materializa na literatura pelo sentimento de desencanto, não um desencanto gratuito, mas aquele que sempre olha para trás, para reinvocar de um passado próximo todas aquelas esperanças que o país, dia a dia soterrou, sobretudo após a avalanche da ditadura militar.

As duas obras, embora publicadas em período ditatorial, representam momentos diferentes de uma mesma fase, que vai da temática de esperança por um futuro melhor, figurada na obra de 1967, à descrença total, sentimento mostrado por meio da sátira, no romance de 1982. Embora a literatura de Callado não seja panfletária, é evidente seu cunho altamente político, que sobremaneira dialogou com os ideais de década de 1960 e 1980. Quando da publicação de *Quarup*, o país ainda não havia passado pelo golpe do AI-5, enquanto que em 1982, momento de abertura política, o país já assistira ao fracasso de suas esquerdas, decorrentes de sua desorganização e, como Ipavu e Vicentino Beirão, a pátria rumava sem rumo, seguindo para um destino incerto, nada promissor.

Fica claro que o que ocorre na obra calladiana é muito mais um sentimento de desencanto do que pessimismo. O pessimismo não se faz presente marcando e permeando o conjunto da obra. O que ocorre é um processo de percepção da impossibilidade da utopia, visto que o tempo passou e a situação sociopolítica do Brasil não evoluiu. Neste sentido o recurso à sátira se torna bastante significativo, vez que o sentimento do pessimismo pode existir por si só e apenas no presente, já o desencanto, tal como a sátira, invoca sempre algo do passado, algo para o qual se olha na atualidade com um olhar muito diverso daquela mirada efetivada tempos atrás.

Como sintetiza Felinto (1998, p. 77), “a sobrevivência de determinadas obsessões simbólicas não significa a manutenção das mesmas respostas ou construções

utópicas”. Callado, ao recorrer à imagem cristalizada do personagem indígena, não mirou mostrar ele mesmo, mas o seu avesso. É nisso que se caracteriza a inversão satírica de tal tipo de personagem. Se outrora olhar para o índio permitiu a criação de um construto imaginado repleto de significado nacional, olhar para o seu avesso rasurado pelo tempo permitiu por em xeque a tradição literária nacional, que sobremaneira se utilizou e idealizou a imagem do nativo.

Nos romances aqui analisados o índio brasileiro passa por um processo de reposicionamento. Em *Quarup* ele não é mais o centro de nada, mas sim a margem de uma sociedade. Enquanto que em *A expedição Montaigne*, nem mesmo o subespaço da margem lhe restara.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. *Iracema*. Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958a.

_____. *O Guarani*. São Paulo: Saraiva, 1971.

_____. *Ubirajara*. Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958b.

ANDRADE, M. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, O. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1998.

ARANTES, A. C. *O estatuto do anti-herói: estudo da origem e representação, em análise crítica de Satyricon, de Petrônio e Dom Quixote, de Cervantes*. 2008. 107 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.

ARANTES, U. Macunaíma ou o mito da nacionalidade. São Paulo, *Discurso*, v. 1. n. 20, 1993.

ARAÚJO, A. *Literatura e repressão pós-64: o romance de Antonio Callado*. João Pessoa: Ideia, 2006.

_____. *Literatura e violência pós-64*. João Pessoa: Ideia, 1998.

ÁVILA, H. M. *Da urgência à aprendizagem: sentido da história e romance brasileiro dos anos 60*. Londrina: UEL, 1997.

BASTOS, A. O Aprendizado de Brasil na ficção política de Antonio Callado. In: MEIHY, J. C. S. B.; ARAGÃO, M. L. *América: ficção e utopia*. v. 1. São Paulo: EdUSP; Expressão e Cultura, 1994.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas; Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1955.

BOSI, A. A situação em Macunaíma. In: LOPES, T. P. A. (Coord.). *Edição crítica de Macunaíma*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

_____. *Assunção de Salviano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

- _____. *A Madona de Cedro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- _____. *Quarup*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- _____. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- _____. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. *Sempreviva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Concerto Carioca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Memórias de Aldehan House*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos (1750-1880). 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.
- _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.
- CARNEIRO, A. S. Figuração do índio romântico em Sousândrade e Gonçalves Dias. *Eutomia*, Pernambuco, v. 2, n. 2, 2009.
- CASTRO, S. *A carta de Pero de Vaz Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- CEIA, C. "Personagem tipo", *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000. (Col. História do povo brasileiro).
- DIAS, G. *Poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- FELINTO, E. Depois do apocalipse: utopia e identidade em quatro romances brasileiros. *Mester*, Califórnia, v. 1, n. 27, p. 75-91, 1998.
- FIORIN, J. L. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 2009.
- FORTES, J. L. S. *Rousseau: o bom selvagem*. São Paulo: Humanitas, 1982.

FRANCO, A. A. M. *O índio brasileiro e a revolução francesa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1976.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GONÇALVES, L. P. A intelectualidade integralista de Plínio Salgado: uma análise do discurso literário. *Literatura e autoritarismo: translações culturais - repressão e resistência*, Santa Maria, v. 1, n. 13, 2009.

GULLAR, F. Quarup ou ensaio de deseducação para o brasileiro virar gente. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 15, 1968.

HELENA, L. A narrativa de fundação: Iracema, Macunaíma e Viva o povo brasileiro. *Letras*, Santa Maria, v. 1, n. 80, 1993.

HERNÁNDEZ, G. E. *La sátira chicana*. Un estudio de cultura literaria. México: Siglo veintiuno editores, s/d.

HOBBSAWM, E. J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HODGART, M. *La Sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HOLLANDA, H. B. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2001.

JABLONSKI, J. *Quarup: o processo de formação discursiva de padre Nando na obra de Antonio Callado*. 2006. 206 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2006.

LEITE, S. H. T. A. *Chapéus de palha, panamás, plumas e cartolas: a caricatura na literatura paulista 1900/1920*. Araraquara: UNESP, 1996.

MARQUES, W. J. *Gonçalves Dias: o poeta na contramão (literatura e escravidão no romantismo brasileiro)*. São Carlos: EdUFSCar, 2010.

MARTINELLI, M. *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006.

- MICHAELIS. *Moderno Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- MONTAIGNE, M. E. Dos Canibais. In: *Ensaio*. Série Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAES, J. P. Cinco livros do modernismo brasileiro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 2, n. 3, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RIBEIRO, D. Liminar Macunaíma. In: LOPES, T. P. A. (Coord.). *Edição crítica de Macunaíma*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.
- ROCHA, R. C. *Da utopia ao ceticismo: A sátira na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em estudos literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.
- ROUSSEAU, J. J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2003.
- SANTINI, J. Significados em trânsito. In: CAMARGO, F. P.; CARDOSO, J. B. (Orgs.). *Percursos da narrativa brasileira contemporânea*. Editora universitária UFPB, 2009.
- SANTOS, F. V. *Callado no lugar das idéias: Quarup, romance de tese*. Rio de Janeiro: Caetés, 1999.
- SANTOS, L. A. O. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes de figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SENRA, I. A. *As teorias racialistas na construção da identidade nacional*. Disponível em: <<http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/as-teorias-racialistas-na-construcao-da-identidade-nacional>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

SODRÉ, N. W. O Momento Literário. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 15, 1975.

STEINEN, K. *Um século de antropologia no Xingu*. COELHO, V. P. (Org.). São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Entre os aborígenes do Brasil central*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. In: *Fragmentos* – Revista literária de língua e literatura estrangeiras. Universidade Federal de Santa Catarina. v. 7, n. 2. 1986.

TEIXEIRA, I. (Org.). *Épicos: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama*. São Paulo: Edusp, 2008.

TREECE, D. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin-Edusp, 2008.