

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

DANIEL BAZ DOS SANTOS

**A MIMESE NO ROMANCE
INDIANISTA BRASILEIRO**

Rio Grande
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

DANIEL BAZ DOS SANTOS

**A MIMESE NO ROMANCE
INDIANISTA BRASILEIRO**

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Instituição depositária:
SIB – Sistema de Bibliotecas
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande
2016

AGRADECIMENTOS

Foi Antístenes, se não me engano, quem resumiu a gratidão como “memória do coração”. Spinoza, por sua vez, definiu o agradecimento como o empenho do nosso amor, direcionado a quem nos fez bem. Em uma tese que tem a palavra bakhtiniana como uma de suas bases, nada mais justo do que esforçar-me para lembrar, de todo coração, daqueles que me conduziram e apoiaram nesses quatro anos de intenso diálogo e incessante amadurecimento.

- Agradeço, primeiramente, à Lucilene Canilha Ribeiro, pelo amor, pela amizade inabalável, pelos livros, discos e filmes, e pelo apoio incondicional durante todos os momentos de dúvida e hesitação, e cuja felicidade pontua a razão e o objetivo de tudo o que faço;

- Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, pela confiança na minha capacidade, acreditando que eu pudesse dar conta de um empreendimento desta natureza, e por, como já escrevi em minha dissertação de mestrado, servir de modelo profissional e de exemplo humano sempre que me sentia perdido;

- A Bruno Duarte, amigo leal de todas as horas, companheiro nos sonhos da docência e da pesquisa, e porto seguro nos momentos de tormenta;

- A Tiago Tresoldi, que me deu o prazer de conviver com uma mente brilhante e generosa, e com quem dividi não apenas o orientador, mas as alegrias e as angústias do doutoramento;

- À Karine Brião, pelo apoio total e incentivo dado desde tempos remotos;

- À Marina Reguffe, pela amizade antiga e irrepreensível, pelo bom humor e bondade que a tornam uma das melhores pessoas que conheci;

- Aos amigos Paula Cunha e Everton Cosme, que têm sido um oásis de distração e alegria sempre que o tempo permite que nos vejamos;

- Aos amigos do programa de pós-graduação em História da Literatura da FURG, principalmente Luiz, Diana e Marina. Nossas inquietações comuns aliviavam o peso de nos sentirmos sós. Nossos encontros e conversas ajudavam a recarregar as energias para os próximos desafios;

- Ao Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas, a “melhor pessoa do mundo”, como eu costumo dizer aos demais (e acredito que ele nem saiba). A paixão por filmes, livros e quadrinhos permitiu que nos aproximássemos em momentos fundamentais na minha formação pessoal e acadêmica. Desde que o conheci, poucas coisas são feitas sem a íntima pergunta: “Mauro aprovaria?”;

- À Prof. Dr. Eloína Santos pelo estímulo e carinho de sempre. Foi em suas aulas que a ideia inicial desta tese teve início e graças ao seu incentivo senti-me seguro para propor este projeto;

- À Cristina Dias e suas aulas, que eram música, e seu carinho, que me esforço para merecer;

- Aos demais professores do programa de pós-graduação, principalmente ao Prof. Dr. José Luís Fornos, figura que me inspira na sua capacidade dialógica e provocativa de sempre pensar além dos dogmas e convicções estanques;

- À secretaria do programa de pós-graduação, começando por Cícero Vassão, funcionário exemplar que permitiu nossa total dedicação durante os anos em que trabalhou conosco, e à Adriana Moreira Silveira por ter continuado o trabalho com a mesma dedicação;

- À CAPES e à FAPERGS pela bolsa integral concedida, sem a qual seria impossível ter me dedicado de maneira adequada ao trabalho aqui apresentado;

- E a todos que meu grato coração desmemoriado possa ter esquecido.

*Se vim dos Camaiurá
Ou das missões, guarani
Nasci pra ti meu lugar
Nação doente, Tupi
Por isso vou me curar
Da algema dentro de mim
Por isso vou encontrar
A gema dento de mim*

- Taiguara

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar a maneira como o índio vem sendo representado em romances brasileiros que o situam como protagonista. Os casos escolhidos para análise são *O guarani*, de José de Alencar, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Maíra*, de Darcy Ribeiro e *Valentia*, de Deborah Goldemberg. Desde o projeto literário do autor romântico até a ruptura com os gêneros da última escritora discutida, tenta-se demonstrar de que maneira o índio mimetizado se relaciona de forma ambivalente com a arquitetura textual, carregando sempre uma palavra extraoficial, geralmente oscilante entre o imaginário e o histórico. Além disso, a palavra bivocal do contato entre o branco e o silvícola obrigou que cada uma das obras analisadas enfrentasse o inacabamento de um discurso sempre em devir, pautado pela consciência autoral e a da personagem propriamente dita, ambas em permanente construção.

PALAVRAS-CHAVE: mimese; romance brasileiro; indianismo

RESUMEN

Ese trabajo tiene el objetivo de analizar la manera como el indígena ha sido representado en las novelas brasileñas que lo tienen como protagonista. Los casos escogidos para la análisis son *O guarani*, de José de Alencar, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Maíra*, de Darcy Ribeiro y las novelas de Deborah Goldemberg. Desde el proyecto literario del autor romántico hasta la ruptura con los géneros de la última escritora discutida, se intenta demostrar de qué manera el indígena mimetizado se relaciona de forma ambivalente con la arquitectónica textual, cargando siempre una palabra extraoficial, generalmente oscilante entre el imaginario y el histórico. Además de eso, la palabra bivocal del contacto entre el blanco y el silvícola obligó que cada una de las obras analizadas enfrentase el inacabamiento de un discurso siempre en devenir, pautado por la consciencia autoral y la de la personaje propiamente dicha, ambas en permanente construcción.

PALABRAS-CLAVE: mímese; novela brasileña; indianismo/indigenismo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Peter Bruegel, <i>A queda de Ícaro</i>	117
--	-----

SUMÁRIO

Considerações iniciais	11
1 <i>O guarani</i> e a origem do indianismo romanesco	21
1.1 O prólogo de <i>O guarani</i>	21
1.2 A vida íntima e a vida histórica	23
1.3 O índio e a romanesca	27
1.4 O índio como olhar distanciado	29
1.5 A descentralização da palavra	32
1.6 Índio e verossimilhança	34
1.7 Maravilha e veto	36
1.8 O controle do imaginário	40
1.9 Imaginário contra razão: o cotidiano	47
1.10 Referência e verossimilhança	50
1.11 Dupla perspectiva e símile	51
1.12 O índio contra o romance	56
2 Macunaíma e a figuração do indígena	61
2.1 Anamnese e memória	61
2.2 Figura e indianismo	65
2.3 Dois exemplos: <i>Concerto carioca</i> , <i>Nove noites</i> e a lógica figural	72
2.4 O índio como desafio à figuralidade	75
2.5 <i>Macunaíma</i> e sua primeira recepção: entre a história e o fantástico	76
2.6 O rapsodo e o herói incharacterístico	79
2.7 A palavra dada e o aprendizado de Macunaíma	80
2.8 Cultura de gesta, cultura cristã e as “literaturas da floresta”	84
2.9 As juras e promessas de Macunaíma	86
2.10 A perda da Muiraquitã entre o oficial e o popular	94
2.11 Macunaíma e arte de insultar	95
2.12 Destronamento e enumeração	100
2.13 Verossimilhança entre ascrição e imputação	106
2.14 Identidade e narrativa entre a ficção e a história	110
3 <i>Maíra</i>: confissão e interlocução	116

3.1 A queda de Ícaro	117
3.2 A mimese e seu “raio de ação”	119
3.3 O (con)texto de Darcy Ribeiro	120
3.4 <i>Maíra</i> entre a ambiguidade e a harmonia	124
3.5 A relação entre o autor e o herói	129
3.6 O “Ego sum” de Darcy Ribeiro	133
3.7 O ritmo como fator constitutivo da alma	137
3.8 A importância do interlocutor supremo: Deus	139
3.9 A consumação do eu: insistência e desistência	142
3.10 <i>Maíra</i> encontra <i>Quarup</i>	147
3.11 Abiaru, Cristo, e o choque de culturas	154
3.12 O desvio como forma	160
4 Ficção etnográfica, etnografia fictícia	162
4.1 O artista como etnógrafo	162
4.2 Quase antropologia, quase ficção	166
4.3 Intervalo e controle	168
4.4 A obra de Deborah Goldemberg	170
Considerações finais	183
Referências bibliográficas	191

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

[...] la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros.

- Juan José Saer

O índio é presença constante em todas as etapas do romance brasileiro. Como Djacir Menezes disse em sua *Evolução do pensamento literário no Brasil*: “O indianismo foi um dos veículos de sua rebeldia” (MENEZES, 1954, p. 171). Já em *A moreninha*, lá estavam os personagens nativos a dar uma base mítica sobre a qual a história dos amores de Carolina e Augusto pudesse prosseguir. É com Alencar (grande admirador de Joaquim Manuel de Macedo), no entanto, com sua obra *O guarani*, que o índio adentra de vez no discurso romanesco brasileiro, como um de seus principais heróis. O que está em jogo nesta escolha, desde o início, é a duplicidade que a figura do indígena impõe em sua própria representação no terreno do romance.

Sua lógica existencial é mítica (relacionada com uma cultura oral e ritualística), mas viabiliza nossa história cultural. Sua fala é sempre réplica e sua voz é naturalmente uma terceira margem, jamais completamente integrada ao discurso de outrem. Desde *O Uruguai*, de Basílio da Gama, o exotismo, o misticismo, o fantástico que a figura nativa projeta é desterritorializada pela entonação padrão e civilizada do branco, postura que Alencar repensará ao desenvolver sua tríade romanesca: *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*. De fato, a contraposição entre o escritor civilizado e a barbárie (no sentido benjaminiano) de seu tema não deixaram de ser apontadas pelos intérpretes, muitas vezes com prejuízo para o escritor, a exemplo do comentário que faz Bezerra de Freitas ao interpretar *O guarani*: “Pouco viajou: não experimentou a rudeza do deserto, e do

seu gabinete perfumado foi que ele projetou a sua lente sobre os horizontes imponentes do Brasil” (FREITAS, 1939, p. 141). Segundo o historiador da literatura, Alencar, por não conhecer o seu material, não pôde reproduzi-lo adequadamente e, por isso, seu texto não é legítimo. José Veríssimo, por seu turno, fazendo uma crítica mais amena, sustenta que o autor de *Lucíola* acertou justamente ao se distanciar do, raramente rastreável, “índio real”:

Protraindo-se nele, através de Chateaubriand, o sentimentalismo de Rousseau, exageradamente caroável ao homem selvagem, fez este romance do índio e do seu meio com todo o idealismo indispensável para o tornar simpático. E fá-lo de propósito por contrariar a imagem que dele nos deixam os cronistas e que os seus atuais remanescentes embrutecidos não desmentem (VERÍSSIMO, 1954, p. 198).

O que prova a dificuldade na qual os intelectuais se encontravam ao abordar textos indianistas é o julgamento que Ronald de Carvalho havia feito alguns anos antes de Bezerra de Freitas, opinando sobre o mesmo projeto alencariano e concluindo, de forma completamente oposta ao historiador posterior, o seguinte:

Seus índios não se exprimem como doutores de Coimbra, falam qual a natureza os ensinou, amam, vivem e morrem como as plantas e aos animais inferiores da terra. Suas paixões têm a subtaneidade dos temporais, são incêndios rápidos que lavram um instante, brilham, refulgem e desaparecem. (CARVALHO, 1919, p. 252)

Por este motivo, para o autor, o indianismo do romancista seria muito superior ao de Gonçalves Dias, um avanço na representação verossímil do nativo. Se regressarmos até nossa primeira história da literatura, a de Sílvio Romero, encontraremos, no entanto, uma das maiores tensões vividas pela prosa indianista de José de Alencar, quando o historiador afirma que: “O índio não deixou uma história por onde procurássemos reviver sua fisionomia perdida. Não nos pode dar, por exemplo, o romance histórico ou o romance de costumes propriamente tais. Não conhecemos sua vida *íntima*” (ROMERO, 1897, p. 239)¹. Aqui estamos diante de dois denominadores

¹ Ainda que precisemos lembrar que, em outro momento, a opinião do historiador se aparenta muito com a noção de “instinto de nacionalidade” criada por Machado de Assis: “É uma questão de instinto dos povos essa do nacionalismo literário. [...] O *indício* nacional há-de aparecer, sem que haja necessidade de o procurar adrede: o poeta é antes de tudo homem e homem de um país. Seus sentimentos mais arraigados, as inclinações mais fortes de seu povo hão-de aparecer” (ROMERO, 1897, p. 240-241).

comuns dentro dos romances brasileiros que pensam a figura do indígena. Por um lado, busca-se resgatar a sua história perdida, nunca contada pela história oficial e que, conforme os paradigmas epistemológicos se revezam e se substituem, pode ter maior ou menor espaço nos escritos. Por outro lado, há a descoberta de uma vida interior, que permite a relação entre uma consciência “de fora” e outra “de dentro”, o que envolve a autodescoberta de ambas as consciências em contato.

Deste complexo ambivalente é que emerge a particularidade do romance brasileiro que mimetiza a figura do índio e não somente o Alencar-escritor notou esta particularidade (como esta tese se esforçará em demonstrar), como também o fez o Alencar-autobiógrafo de *Como e porque sou romancista*. Ao falar da origem de *O guarani* e das comparações que muitos fizeram entre sua obra e os trabalhos de Fenimore Cooper, o cearense afirma categoricamente:

O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaisquer outros povos da América, um período de conquista, em que a raça invasora destrói a raça indígena. [...] Assim, o romancista brasileiro que buscar assunto do seu drama nesse período da invasão não pode escapar ao ponto de contato com o escritor americano. Mas essa aproximação vem da história, é fatal, e não resulta de uma imitação. (ALENCAR, 1998, p. 63)

Contudo, se a história é um fatalismo a ser sempre incorporada aos enredos indígenas compostos por José de Alencar, o autor não deixa de enfatizar, por outra via, o poder criador (que ajuda a escapar desta fatalidade) motivado pelo imaginário indígena: “No *Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.” (ALENCAR, 1998, p. 65)². Sendo assim, a “fala” original do romance indianista é fundamentalmente ambígua, oscilando entre a crônica e o desvio poético, condição que José de Alencar foi o primeiro a perceber e formalizar. O romancista cearense entendeu que a verossimilhança desta figura deveria incorporar estas incoerências e desenvolveu uma série de técnicas narrativas das quais se destaca o intenso uso de analepses condicionadas pela natureza dupla da intriga de suas tramas, que organizam duas ou

² Por isso, alguns, a exemplo de Afrânio Coutinho, optam por uma atitude conciliatória, colocando os romances indianistas dentro do rótulo de “romance histórico”, mas considerando que neles há uma incontornável concepção mítica de mundo (COUTINHO, 1986, p. 268).

mais histórias em paralelo, o que força certas situações implausíveis e improváveis, formulando uma crítica extremamente contundente em sua arquitetura actancial.

No contexto contemporâneo, antropólogos como Eduardo Viveiros de Castro têm enfatizado que a “A inconstância é uma constante da equação selvagem” (CASTRO, 2013, p. 187), axioma que formula o título de um de seus trabalhos mais recentes: *A inconstância da alma selvagem*. Nele, ao desmembrar uma famosa metáfora presente no “Sermão do Espírito Santo”, do padre Antônio Vieira, o autor carioca defende que

[...] o gentio do país era exasperadoramente difícil de converter. Não que fosse feito de matéria refratária e intratável; ao contrário, ávido de novas formas, mostrava-se, entretanto incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas. Gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar, os índios eram – para usarmos um símile menos europeu que a estátua de murta – como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura. Eram como sua terra, enganosamente fértil, onde tudo parecia se poder plantar, mas onde nada brotava que não fosse sufocado incontinentemente pelas ervas daninhas. Esse gentio sem fé, sem lei e sem rei não oferecia um solo psicológico e institucional onde o Evangelho pudesse deitar raízes. [...] No Brasil, em troca, a palavra de Deus era acolhida acremente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher. (CASTRO, 2013, p. 185)

O silvícola é, portanto, um ser essencialmente indócil. Além disso, tende a não diferenciar o humano do não humano, ou seja, não distingue o que é natural daquilo que é cultural, além de não perceber o real e o imaginário em esferas separadas. São estes fenômenos potenciais atrelados à figura do nativo que, após a primeira síntese alencariana, serão desdobrados ao longo do romance brasileiro até a contemporaneidade. Sendo assim, este trabalho parte, além de pressupostos atinentes à crítica e à teoria literária, dos procedimentos da história da literatura já que, ao fim, tem-se a intenção de mostrar o desenvolvimento de uma imagem cultural que motiva e sofre a transformação da forma romanesca com o passar do tempo. Sendo assim, se segue ao recorte sincrônico, outro de ordem diacrônica, ainda que seletivo, como qualquer decisão historiográfico-literária, e parcial. As formas rememoram os conteúdos que as habitaram. O romance mais do que todas elas é parte memória, parte reminiscência, como Walter Benjamin notou durante boa parte de seu trabalho, e este movimento

espiralado é fundamental para a descrição que pretendemos fazer no trabalho que se segue.

*

A fagulha fundadora da mimese do indígena no romance brasileiro é o choque de culturas. Sua palavra é, portanto, essencialmente bivocal, já que envolve uma forma burguesa e ligada ao universo “civilizado”, o romance, debruçada sobre um material de origem diversa, o índio. Em José de Alencar se estabelece a primeira síntese deste fenômeno. Isso ocorre, em certa medida, já no nível do enredo, a partir da criação de Peri, uma vez que este personagem indígena se erige sobre a própria ambivalência e mobilidade, não pertencendo a nenhum espaço ou tempo e cuja perspectiva é dupla e híbrida, situação mimetizada pela maneira como ele atua na trama, como tentaremos demonstrar. Entretanto, o dado mais decisivo a respeito deste ponto é a organização estrutural do conflito de perspectivas, introjetado em uma consciência branca e culta a olhar dialogicamente para o herói indígena. Ao final do contato, nenhum dos dois é mais o mesmo e é por se fundar em uma contradição que este tipo de romance terá uma capacidade adaptativa incomum, já que, diferente de outros tipos de esforços romanescos com heróis específicos, como o “romance proletário”, seu discurso é sempre refratado, inacabado, replicado por si mesmo no interior do engendramento estrutural do próprio texto, o que o torna muito mais aberto ao diálogo com as expectativas conflitantes que o circundam.

Ainda que Nelson Werneck Sodré, em sua história da literatura brasileira, leia o indianismo sobre a chave do nacionalismo, não deixa de notar o potencial deste de se relacionar com o ambiente em transformação, podendo captar dentro de si o núcleo de uma crise:

É interessante não esquecer que a época, quando o Brasil surge para o mundo conhecido, assiste às grandes transformações que anunciam a ascensão burguesa. Há uma série de relações sociais, políticas e econômicas que declinam, enquanto outras assumem lugar destacado. O espírito dos escritores não poderia deixar de fixar-se naquelas transformações. O mito do índio vai servir de motivo para as críticas que então aparecem, a respeito dos problemas criados por uma fase de mudança, de rápida deterioração de valores, de subversão em padrões que o tempo consagrara. (SODRÉ, 1978, p. 260)

Seguindo a intuição do historiador, com o passar do tempo o índio figurará uma série de anseios, seja dos próprios indígenas, seja dos brancos que o representam. Sua inconstância particular exige determinadas adaptações narrativas em um sentido muito parecido com aquilo que Ángel Rama chama de “transculturação narrativa”, ao se apropriar do trabalho de Fernando Ortiz. O tratamento dado ao tabaco não pode ser o mesmo dado ao açúcar. À murta não se pode pedir a mesma obediência que o frio mármore oferece.

*

Para pensar a questão da mimese, esta tese utiliza de uma tríade teórica funcional no exame de todas as obras previamente escolhidas. A primeira delas é a teoria bakhtiniana do romance, principalmente a partir do conceito de “dialogismo” e do conceito de “exotopia”, que dá concretude ao primeiro no território da estética. Mikhail Bakhtin parece ter sido o teórico mais bem sucedido em demonstrar como no interior da forma romanesca sempre estão em conflito duas consciências-base: o herói e o autor. É a partir do jogo de forças de ambos, orientados por duas visões de mundo, que a arquitetônica³ do texto se sustenta. Além disso, defendemos que o indígena, a partir dos casos escolhidos para análise, se comporta dentro do romance brasileiro da mesma forma que certas figuras da tradição cômica da prosa ocidental, com destaque para o bobo e o truão. Estes personagens promovem um olhar não oficial para o mundo concreto. Sua palavra, por sua vez, é sempre uma relativização da “verdade” estabelecida e do poder corrente, “corrigindo” a realidade a partir do distanciamento que sua voz e atos promovem. Por fim, certos conceitos laterais, dos quais se destaca o ritmo, ou seja, o valor atribuído ao tempo da personagem, também nos ajudarão na elaboração de nossas conjecturas.

Um segundo teórico basilar nesta tese é Paul Ricoeur. O francês se impõe pela precisa reflexão que tece a respeito da narrativa, principalmente no seu clássico trabalho *Tempo e narrativa*, que se popularizou no mundo acadêmico desde a década de 80.

³ Em textos como “Para uma filosofia do ato responsável” e “O autor e a personagem na atividade estética”, Bakhtin desenvolve o seu conceito de “arquitetônica”, que serve como substituto para a noção de “sistema”, desenvolvida no interior do pensamento formalista russo. Diferente da segunda, o primeiro tentava entender de que maneira um construto formal não é apenas um conjunto de procedimentos técnicos, mas um todo acabado e não arbitrário de das partes e dos aspectos concretos da obra articulados, necessariamente, em torno de valores humanos, materializados geralmente pelo herói. Sendo assim, quando falamos em arquitetônica, estamos pensando na estrutura artística em ligação direta a um projeto concreto e propositivo, a um todo ideológico específico que é sua última razão de ser.

Partindo da difícil tarefa de relacionar “tempo vivido” e “narração”, o autor demonstra como a narrativa compreende e organiza a diversidade temporal humana. Para entender como funciona a mimese narrativa, Ricoeur conjuga uma leitura de Aristóteles a outra de Santo Agostinho:

De um lado, encontrei no conceito de tessitura da intriga (*muthos*) a réplica invertida da *distentio animi* de Agostinho. Agostinho sofre a coerção existencial da discordância. Aristóteles discerne no ato poético por excelência – a composição do poema trágico – o triunfo da concordância sobre a discordância. [...] Por outro lado, o conceito de atividade mimética (mimese) colocou-me no caminho da segunda problemática, a da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga. Esse segundo tema é dificilmente discernível do primeiro em Aristóteles, na medida em que a atividade mimética tende, nele, a confundir-se com a tessitura da intriga. Só desenvolverá, pois, sua envergadura e conquistará sua autonomia na sequência desta obra (RICOEUR, 1994, p. 55-56).

Ao unir os dois improváveis interlocutores, o filósofo explica como a mimese é uma operação complexa que prefigura, configura e refigura um mundo em um processo circular no qual o tempo abstrato se torna humano na narrativa e a narrativa, por sua vez, encontra seu significado quando se transforma em condição para a existência temporal dos indivíduos. Ver os construtos narrativos elaborados pelo homem como síntese de sua relação com o tempo é um dos principais legados que Ricoeur deixa a este trabalho, além de certas hipóteses pontuais que iluminam muitas facetas do objeto analisado.

Por fim, Luiz Costa Lima, com o cuidado que teve durante décadas de preocupação teórica não apenas com a questão da mimese, como também com as contradições da cultura brasileira, é o terceiro autor essencial a este trabalho. Interessamos, especialmente, a tríade hoje conhecida como “Trilogia do controle”, na qual o teórico explica, primeiramente, de que forma a teoria mimética de Aristóteles foi deturpada pelos renascentistas, responsáveis por difundir um ideal imitativo de mimese, distanciando-se dos preceitos aristotélicos que já viam no conceito certa capacidade libertária e criadora.

Além disso, Costa Lima é bem sucedido ao explicar de que forma a cultura muitas vezes opera o controle de seus conteúdos, fator que se sobressai em certos períodos (o iluminista, por exemplo) e atenua-se em outros. Além disso, o pesquisador entende que certos projetos políticos (um deles, o romântico, embrionário em nossas

letras) ou determinados códigos morais que coordenam o imaginário podem agir limitando os modelos utilizados nas representações sociais, dentre elas, as artísticas. Não se trata de censura pura e simplesmente, mas de um condicionamento incorporado às figuras culturais, na medida em que elas estão em franca relação com elementos de outros sistemas (econômico, religioso, psicológico etc...), ou seja, atuando em sua inteligibilidade prefigurativa. É isso que possibilitou que o teórico desenvolvesse sua hipótese a respeito daquilo que chamou de “veto à ficção”, certa disposição comum na literatura brasileira de se entrar no universo artístico munido de conceitos de outras esferas exteriores a ele, mas autocratas na hora de compreendê-los. Este fenômeno é extremamente presente em muitas leituras do indianismo, que não reduzem o teor imaginário de seus produtos, visando lidar culturalmente com seu potencial inconstante e discordante. No entendimento das transformações da figura do indígena, Luiz Costa Lima torna-se, portanto, um último aliado fundamental para o trabalho a que se pretende esta tese.

*

As coordenadas alencarianas chegam até *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O herói construído pelo romancista paulistano potencializa a insubmissão que Peri vivenciava em termos actanciais (e que o “herói de nossa gente” também experimenta) na própria palavra do herói, muito mais multifocal que a do protagonista alencariano. O maior exemplo desta condição é a mimetização da “palavra dada”, ou seja, das promessas e juras feitas pelo herói, mas que, ao nunca se cumprirem, revelam sua natureza inconstante. Contudo, *Macunaíma* consegue aprender o que lhe é ensinado, a experiência da própria aventura é incorporada ao seu percurso, o que desmente certas hipóteses que o veem como um ser unicamente amorfo. Além disso, todos os principais recursos miméticos de *Macunaíma* esforçam-se em propor um tipo de linguagem narrativa que não submete a aventura ao entendimento, ou seja, que comunica sem proposições unilaterais, fundamentos que o capítulo dedicado ao romance tentará explicitar.

Além disso, apresentamos uma análise de *Maíra*, de Darcy Ribeiro, texto marcado inicialmente pelo percurso do intelectual que o concebeu, e que está circunscrito em um momento no qual se tenta compreender o índio dentro de suas particularidades histórico-sócio-culturais. O marco inicial desta demanda é o romance

Quarup, de Antonio Callado, para muitos o inaugurador do “indigenismo”, ou seja, um tipo de ficção que apresenta o índio não apenas enquanto objeto (situação presenciada naquilo que seria o “indianismo”), mas também sujeito do discurso. O antropólogo de Montes Claros, por sua vez, trabalhou a vida inteira com os nativos e este engajamento existencial produz uma obra marcada pela chamada “virada etnográfica”, que se processa a partir de meados do século XX. Duas características são essenciais para o entendimento da importância do romance de 1976. O primeiro deles refere-se à ficcionalização do autor-escritor no capítulo “Ego sum”, manifestação extrema dos princípios exotópicos da forma romanesca e que insere a questão da responsabilidade e da responsividade do homem que substancia o discurso. Além disso, em *Maíra*, a duplicidade da palavra do herói, Isaías, promove uma crise diante de duas orientações vivenciais, ou seja, a de nativo e de cristão, o que insere a palavra católica no embate de perspectivas que formula a obra (presente já na organização do texto).

Em contextos mais atuais, a mimese do indígena faz parte de uma constelação de obras que comungam de um ideal semelhante, isto é, se ocupam do resgate, muitas vezes eticamente orientado, da história indígena, seja como uma forma de ler a cultura oficial a contrapelo (é o que faz Antônio Torres em *Meu querido canibal*), seja a partir da pesquisa da história e dos povos ancestrais (estratégia de Deborah Goldemberg). Dessa vez, a inconstância do indígena e o caráter destronador de suas figuras depõe contra as noções normativas de texto, formulando obras ambíguas, muitas vezes indecisas entre o ensaio, a biografia, a sociologia, a confissão, a história, mas, principalmente, a ficção. Todos estes textos parecem esconder um desejo ritualístico por trás de suas contradições, como se a mimese artística, por ser menos limitada que a realidade social, pudesse ajudar o sujeito a ser quem ele realmente almeja.

A mimese do índio continua a se relacionar intimamente com a história, por um lado, e com a insubmissão da figura do indígena a referenciais sólidos, por outro. Depois do paradigmático “Ego sum”, de Darcy Ribeiro, aos poucos o intelectual se inscreve no texto como uma espécie de condicionante ético, o que nos obriga a entrar na discussão atual a respeito das relações entre a ética e a estética. Há, de fato, aqui uma nova forma de se comportar diante da obra. A exotopia se tematiza a si mesma e mostra como o autor se relaciona com o conteúdo de sua obra no subsolo do texto. Se a confissão era uma das organizações da palavra dos heróis mais importantes em Darcy Ribeiro, em textos como os de Deborah Goldemberg ela se estabelece como veículo concreto de comunicação, numa tentativa ainda parcial de captar o “íntimo”, histórico e

fantástico, que Sílvio Romero ressaltou ao ler José de Alencar. Principalmente, por este motivo, esta última autora parece ter produzido, em seus dois romances, os exemplares mais adequados para tentarmos finalizar, ainda que parcialmente, a discussão a respeito da mimese do indígena na literatura brasileira.

Partindo da arquitetura teórica elencada e do *corpus* literário apresentado, poderemos tentar defender nossa tese que, neste ponto, já parece encaminhada: o herói indígena é um caso específico dentro do romance brasileiro por ser o portador de uma palavra extraoficial e por trazer em si o signo de uma história que se equilibra entre o empírico e o imaginário. Sua voz entra em choque com a forma romanesca burguesa, na mesma medida em que se apropria de um de seus maiores atributos, isto é, o inacabamento. Seu “tom” é ambíguo, pois se sustenta no “real” da mesma forma que necessita do “maravilhoso”. O esforço inaugural de conjugar estes opostos em narrativa está já em Alencar, onde o silvícola é um vetor de não coincidência, baseado no abandono da “totalidade da vida”, atitude que estimula a palavra romanesca. É este “vir a ser”, característico de sua figura, que permite a produção constante de novos contextos nos quais possa transitar o seu discurso ainda não explorado.

Sua coisa representante nunca depende integralmente da coisa representada, o que o transforma em um desafio para a mimese se ela se resume a uma atitude meramente reprodutora. A recepção dos livros, por sua vez, é frequentemente marcada por uma oscilação conceitual, que erra entre o maravilhoso e o histórico, diluídos nesta ficção geralmente anfíbia. As demais obras escolhidas apresentam alternativas e desdobramentos do projeto presente no autor cearense. Os detalhes desse longo percurso devem ser vistos por intermédio do, homenageando Antonio Candido, “corpo a corpo” com o texto, onde se explicam questões centrais e se esclarecem pontos laterais. Antes de passarmos a elas, contudo, é possível ainda suspeitar que, se até o Romantismo o índio, como demonstra Alcmeo Bastos em *O índio antes do indianismo*, era um pretexto para os autores vincularem seu próprio discurso e discutirem seu contexto, ao desempenhar o papel de herói romanesco, aproveitando-se de sua palavra bivocal por excelência, ele começa aos poucos a lembrar e recuperar os próprios rastros.

1 O GUARANI E A ORIGEM DO INDIANISMO ROMANESCO

Quando a imitação é original, ela é nossa experiência.
– Clarice Lispector

1.1 O prólogo de *O guarani*

Na fundação do romance indianista brasileiro, no prólogo de *O guarani*, José de Alencar demonstra consciência a respeito dos dois tipos de narrativa que tem à sua disposição⁴:

Minha prima. – Gostou da minha história, e pede-me um romance; acha que posso fazer alguma coisa neste ramo de literatura. Engana-se; quando se conta aquilo que nos impressionou profundamente, o coração é que fala; quando se exprime aquilo que outros sentiram ou podem sentir, fala a memória ou a imaginação. Esta pode errar, pode exagerar-se; o coração é sempre verdadeiro, não diz senão o que sentiu; e o sentimento, qualquer que ele seja, tem a sua beleza”. (ALENCAR, 2006, p. 13)

O escritor investe no tratamento dicotômico para pensar a relação entre o imaginário e suas representações. Segundo ele, para falarmos do outro, usa-se a memória e a imaginação. Quando falamos de nós, por sua vez, o fazemos por intermédio do coração. Contudo, o contato íntimo com o assunto nos impede de ficcionalizar os dados. Esse aspecto distanciador, inerente ao tratamento narrativo do que nos é alheio e percebido por Alencar, será um dos fundamentos do gênero romanescos e, mais especificamente, uma constante nas obras indianistas.

Todavia, a solução encontrada pelo romancista cearense é muito mais complexa do que poderíamos supor. Com medo de perder-se na construção de um universo estruturado a partir de uma concepção de verossimilhança controlada pela direta relação com o factível e preocupado com o tratamento de uma figura ainda desgovernada pelas ficções precedentes, Alencar adentra a imagem do índio a partir da retórica historicista,

⁴ É necessário lembrar neste ponto a decisiva influência de Basílio da Gama, quem primeiro se ocupou do choque de culturas – visto que a carta de Pero Vaz de Caminha ainda apresentava um objetivo claramente distante do plano da ficção –, que serve de base imaginária de José de Alencar. Alcmemo Bastos em *O índio antes do indianismo* faz uma precisa descrição deste e de outras figurações do indígena antes do indianismo romântico.

numa iluminação que será herdada pela grande maioria daqueles que se aventuram pelo romance indianista/indigenista depois dele. Após contrapor-se à incitação de sua prima, que desejava que ele escrevesse um romance, o escritor não se julga

[...] habilitado a escrever um romance, apesar de já ter feito um com a minha vida. Entretanto, para satisfazê-la, quero aproveitar as minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrei em um armário desta casa, quando a comprei. Estava abandonado e quase todo estragado pela umidade e pelo cupim, esse roedor eterno que antes do dilúvio já se havia agarrado à arca de Noé, e pôde assim escapar ao cataclisma. Previno-lhe que encontrará cenas que não são comuns atualmente, não as condene à primeira leitura, antes de ver as outras que explicam. Envio-lhe a primeira parte de meu manuscrito, que eu e Carlota temos decifrado nos longos serões das nossas noites de inverno, em que escurece aqui às cinco horas. (ALENCAR, 2006, p. 13)

Nesse sentido, o autor começa por diluir as fronteiras entre obra e mundo, ao sugerir que sua incapacidade de escrever um romance é compensada pela produção de um a partir da própria existência. A adversativa “apesar” é utilizada de forma ambígua, pois (1) deixa claro que há uma aproximação entre existência e literatura, podendo uma trabalhar em compensação da outra, mas (2) assume que há uma diferença ontológica entre viver e produzir romances, uma distinção que também altera sua função. O meio termo consegue ser atingido a partir do trabalho com o manuscrito, encontrado a salvo das parcas condições em que estava. A imagem do cupim simula a deterioração do ficcional pelo tempo, isto é, o caráter decisivo que a realidade histórica tem na preservação do literário. A profissão de fé do projeto alencariano e do romance indianista no Brasil está estabelecida: a escritura vive numa constante luta contra o mundo que a corrói com seus cupins milenares. Duas são as condições de sua sobrevivência. Por um lado, a referencialidade e, por outro, o lugar restrito do autor como mediador. Dito de outro modo, está-se diante da impossibilidade de associar-se o produto com o criador. O pacto mimético está selado. Dele depende a verossimilhança da leitura, ou seja, a credibilidade e difusão do texto. Com o tempo, o romance indianista vai investir na superação desta problemática, o que irá provocar a incorporação paulatina da *persona* do autor empírico, até o radicalismo do texto de Deborah Goldemberg, a ser estudado no final desta tese.

1.2 A vida íntima e a vida histórica

Há uma espécie de compensação que orienta os exercícios ficcionais. Ligado ao falso e ao mentiroso pela opinião pública, eles desenvolvem formas de se relacionar com a práxis cotidiana, e o uso de uma figura real como o indígena torna-se eficiente para este fim até os dias de hoje. Vivemos ainda em um tempo no qual autores são acusados pela “falsidade” de suas produções. Um dos casos mais recentes e polêmicos é o de Salman Rushdie, que, graças aos personagens subversivos de *Os versos satânicos*, teve sua vida transformada, devido às ameaças endereçadas a ele pelas autoridades religiosas do Islã, situação contada nas *Memórias de Josef Anton*. Episódios como este demonstram certa dificuldade que a comunidade ainda tem de julgar a ficção a partir da elaboração de um “como se” hipotético, e não por intermédio dos valores que se julga vinculados a ela. Esta mesma indistinção era sentida com muito mais força no tempo de Alencar e orbitou sua recepção na história literária brasileira.

Sílvio Romero foi um dos autores que se posicionaram de forma mais enfática a respeito deste tema. Preocupado que a prosa brasileira passasse a “cheirar a caboclos” (ROMERO, 1949, p. 238), o historiador é categórico ao afirmar que o índio não deixou registro de seus costumes. Em parte sua afirmação é viável, já que o índio brasileiro é figurado pela literatura sempre em relação aos brancos, condição inalienável de seu percurso histórico. Mesmo na prosa escrita pelos próprios nativos isto procede, legitimando a impossibilidade de se produzir, neste momento, um “romance de costumes” indígena. O mais próximo disso talvez seja o *Ubirajara*, de Alencar. Contudo, a constatação mais instigante de Romero é a sua sintética reflexão final. Esta decide que, por não podermos ter acesso à intimidade do indígena, não podemos ficcionalizá-lo de forma apropriada. A conclusão é exatamente oposta à de Alencar e mostra a oscilação conceitual na qual os pensadores do século XIX se encontravam.

José Veríssimo, por sua vez, julgava que, pela composição, língua e estilo, Alencar “criava o gênero em nossa literatura” (VERÍSSIMO, 1916, p. 199). Contudo, o historiador aponta outra incongruência necessária para se pensar o imaginário do indígena, ao referir-se àquilo que chama de “romance da natureza brasileira”. Portanto, de acordo com Veríssimo, há uma discrepância entre o caráter real dos indígenas, posto, por um lado, nas descrições legadas pelos cronistas e, por outro, na verificação presente dos índios sobreviventes, relacionados ao “bom selvagem” construído por José de Alencar. Dessa forma, a história desmente o romance e vice-versa. Sem tocarmos neste

momento na intenção interpretativa da leitura feita pelo historiador⁵, há que se mencionar a importância dos relatos de viajantes no estabelecimento do imaginário indianista brasileiro. Atualmente, livros como *O índio antes do indianismo*, de Alcmeno Bastos, resgatam esta importância, ainda que por uma via distinta da que orientará o presente exame, principalmente por ocupar-se dos períodos anteriores ao Romantismo. Essas narrativas são aproveitadas por Alencar na tentativa de produção de um “contexto épico” (CARPENTIER, S/D, p. 28), ou seja, certa potencialidade simbólica e comunicativa que justifique a motivação romanesca a partir da matéria real⁶. O autor de *Senhora* está empenhado em filiar sua história aos relatos dos cronistas e tal esforço se apresenta em *O guarani* desde o rodapé que comprova a existência histórica de Dom Antônio de Mariz⁷. Além disso, tais componentes são fundamentais na construção de informação livresca que situe certas regras para a verossimilhança ocupada com o tratamento de um material tão diferenciado. De fato, o fundamental a respeito do resgate desses relatos feitos pelos cronistas é perceber a mistura de espanto e documentabilidade, frutos de um discurso que, por um lado, reporta e, por outro, extasia. Essa ambivalência entre o dado e o absurdo, entre o real e o maravilhoso, estará presente na figuração futura do indígena, constituindo-se, portanto, em um elemento central e legítimo de sua *archaica*⁸.

Contudo, o próprio Alencar também vivenciará essa relação de maneira complexa quando, no final de seu projeto indianista, em *Ubirajara*, ressalta que os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, deveriam ser lidos à luz de uma crítica severa:

[...] Revela ainda notar que, duas classes de homens forneciam informações acerca dos indígenas: a dos missionários e a dos

⁵ Nelson Werneck Sodré, por exemplo, vê positividade nas descrições feitas pelos mesmos cronistas mencionados por José Veríssimo (SODRÉ, 1976, p. 258).

⁶ Hoje já se sabe que mesmo a estatura de Peri se deve à descrição que o explorador Gabriel Soares de Sousa fez de certos povos ameríndios no seu *Tratado descritivo do Brasil* (1587).

⁷ Característica apontada por Fábio Freixieiro, na análise que faz do romancista: “[...] foi um grande e incansável erudito, que conhecia o latim, não estranhava e compulsava o grego, os linguistas da época, os tratadistas de Retórica, os clássicos portugueses (apesar de certas tentativas de negar-lhe injustamente, este último tipo de leitura), os historiadores e cronistas. Tenta apropriar-se de uma cultura histórica, com transição severa de fontes, para compor sua novelística, e dar-lhe um valor relativamente documental.” (FREIXIEIRO, 1977, p. 6)

⁸ “Archaica” para Bakhtin é a capacidade que todo gênero tem de conservar certas particularidades que lhe foram convenientes em tempos anteriores. Ela se renova progressivamente e é fundamental para o entendimento da história da literatura em seus mecanismos de paródia e atualização. Quando analisarmos *Macunaíma* à luz de *O guarani*, entenderemos melhor qual seu papel no imaginário indianista e de que maneira ela se reanima de tempos em tempos.

aventureiros. Em luta uma contra a outra, ambas se achavam de acordo nesse ponto, de figurarem os indígenas como feras humanas. Os missionários encareciam assim a importância da catequese, os aventureiros buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios. (ALENCAR, 1980, P. 11-12)

Antes de conhecer o trabalho de Bastos, também julgava fundamental a observação dessas narrativas na interpretação do romance indianista. No meu caso, influenciado pela lógica de Mikhail Bakhtin, ou seja, convencido de que estes textos constituiriam a “fala” embrionária do gênero em formação. Se o autor de *Os índios antes do indianismo* não segue este caminho, não deixam de ser importantes suas reflexões acerca do “elemento maravilhoso” (BASTOS, 2011, p. 18) presente nestas narrativas, comportando uma premência ficcional que permite a reutilização sem traumas de seus conteúdos pelos ficcionistas contemporâneos ou posteriores. Alfredo Bosi, ao falar do índio em sua *História concisa da literatura brasileira*, é um dos poucos que deixa também vir à tona essa perspectiva, ao defender que “[...] o romancista dispunha do refúgio de outros mundos onde a imaginação não sofria limites e onde se liberava ao talhar heróis soberbos e infantis que em refrangido espelho tão bem o projetavam.” (BOSI, 1972, p. 152).

Além disso, Bastos mostra lucidez ao pensar a literatura escrita pelo próprio indígena (ainda que se equivoque ao dizer que não temos este tipo de literatura no país, pois ignora o trabalho de autores como Daniel Munduruku). Na sua concepção,

É certo que jamais recuperaremos a autenticidade da voz indígena, mergulhada no olvido da falta de registro, no virtual desaparecimento de seus emissores, no fato de que, hoje, seus descendentes, se lhes fosse permitido falar, já não seriam mais os legítimos herdeiros do que teria sido, um dia, no passado, a *razão* do índio. (BASTOS, 2011, p. 19)

Mais do que isso, de acordo com o autor, a representação literária do indígena estaria intimamente ligada à sua representação social. Isso explicaria o índio paródico do modernismo, o índio “caído” (BASTOS, 2011, p. 20) de Antonio Callado. Contudo, este argumento é insuficiente para tratar a diacronia desta prosa no Brasil, visto que em meados da década de 40, quando o modernismo já tinha amadurecido entre nós, surge um romance como *Sepé Tiaraju*, de Manoelito de Ornellas, no qual o índio ainda é retratado por intermédio das cores românticas. O próprio Bastos reconhece que *Martim-*

Cererê, de Cassiano Ricardo, foge ao revisionismo proposto pelos agitadores da semana de 22.

O restante do projeto de Alcmeno Bastos busca provar sete aspectos comumente ressaltados da figura do indígena nos escritos que o representam. De acordo com resumo do próprio autor, tem-se o seguinte esquema:

1) a aparência agradável dos índios, homens e mulheres, seu vigor físico e mesmo sua longevidade, com ênfase inescapável na nudez, especialmente a feminina; 2) o sentido da vida comunitária dos índios, avessa ao individualismo e desapegada a bens materiais e à propriedade, sua hospitalidade; 3) o peculiar senso *político* dos índios, seu tipo de vida social alheio ao princípio de obediência a alguma autoridade constituída – a célebre ausência de *fé*, de *lei* e de *rei* –, a submissão inconsciente às *leis naturais*; 4) a falta de uma concepção religiosa da existência humana, discutível, aliás, e a disponibilidade (pretensa) dos índios para a conversão ao cristianismo; 5) o sentido antropológico da antropofagia, sua fundamentação cultural e as minuciosas descrições do ritual de execução do cativo; 6) o senso lúdico-estético dos índios, seu gosto pelos adornos do corpo, as danças, os cânticos e mesmo a dramatização rudimentar da cerimônia de execução dos prisioneiros; 7) as relações de parentesco, as (poucas) interdições ao casamento, o papel subalterno da mãe e da mulher, de modo geral. (BASTOS, 2011, p. 22)

Todos estes aspectos permitem uma dicção unitária para os textos analisados, ainda que suas intenções sejam diferentes e a representação do indígena seja distinta. Dessa forma, o índio é uma figura a ser educada e catequizada em José de Anchieta (tendo sua cultura demarcada pelo domínio do demônio); na *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, é estereotipado e mero objeto no caminho do herói; nos poemas de Gregório de Matos, por sua vez, torna-se apenas mais uma ferramenta da sátira corrosiva do autor, no seu intuito de troçar os caramurus; e daí por diante. Além disso, como afirma J.P. Oliveira,

O trauma provocado no europeu pelo encontro de uma forma tão radicalmente distinta da humanidade se consolidou na construção de uma categoria estética, ‘o índio’, evidente e autoexplicativa, inteiramente infensa à história: expressão completa da simplicidade, do passado e da primitividade. É essa categoria, saturada de culpas e seduções, que o senso comum repete e consagra incessantemente (OLIVEIRA, 1999, p. 06).

Dentro desse processo houve uma mudança significativa no tratamento da matéria autóctone. É somente a partir dos textos escritos no século XVII que, segundo o autor, o índio passará a adquirir uma carga mais positiva, seja pelo viés da bondade

inata e da fácil conversão, seja pela ilustração de seu discurso. A leitura deste *corpus* comprova outra interessante hipótese de Alcmeno Bastos, ou seja, a percepção de que antes do movimento indianista não são textualizadas suas duas características principais: a valoração positiva do índio, sem necessariamente vinculá-la a sua conversão pelos jesuítas, e a capacidade de ser civilizado, somadas ao papel de protagonista das histórias que o representavam.

Mesmo que não faça parte de seu recorte temporal, é estranho que Bastos não esclareça as motivações desta mudança, que, no seu projeto, parecem naturais, fruto exclusivo de uma conscientização dos escritores. Sabe-se que a figura do índio a partir do indianismo está ligada à valorização do exótico. Essa ideia tem em Ferdinand Denis seu grande estimulador, já que tal assunto era tímido em Sismondi e muito sutil em Boutewerk (influenciado, provavelmente, por um Cláudio Manoel da Costa ressentido da natureza circundante das montanhas auríferas e da terra dos diamantes).

Por esta via, pode-se concluir, seguindo as considerações propostas em *O índio antes do Brasil* que, se o estímulo do material indígena migrou para a ficção mediada pelo tratamento recebido na prosa de informação, sua manutenção no seu período mais áureo foi provocada, em certa medida, também “de fora”, o que torna muito mais complexa a manifestação da mimese do índio na literatura brasileira, envolvendo sua recepção e produção de forma ativa e motivada. Além disso, o *Resumo da história literária do Brasil*, de Denis, é responsável pelo empenho de misturar o maravilhoso ligado aos costumes e ao espaço-tempo habitado pelo índio com um estilo diferenciado, proposta ambígua que estará no centro da “virada etnográfica”, ocorrida nos estudos de literaturas de minorias a partir de meados do século XX. Ao terminar a leitura do livro de Bastos, fica claro, portanto, que falta uma interpretação mais atenta da ficção que se ocupa da figura do indígena a partir de Denis, chegando aos novos parâmetros ficcionais, étnicos e identitários da contemporaneidade.

1.3 O índio e a romanesca

Ocorre que a figura do indígena carrega consigo uma espécie de potencial subversor dos esquemas de verossimilhança estabelecidos pela prosa até então, faceta que deve muito ao exotismo e à fantasia que as imagens do silvícola difundem. A imagem indômita do índio desmorona a concepção substancialista da verdade que fundamenta o “controle do imaginário”. É essa potência que será reincorporada pela

tradição da literatura brasileira, por intermédio daquilo que Luiz Costa Lima chama de “veto ao ficcional”, ou seja, a limitação da ficção, geralmente incentivada pela crítica, a referenciais seguros que estreitam sua variedade semântica. Costa Lima insiste mais de uma vez que “[...] não se discute o verossímil tendo em conta o perceptível” (LIMA, 2009, p. 71), defendendo que, em obras como a de Tasso, é fundamental provar poeticamente que o maravilhoso pode se subordinar à ação narrativa. Da mesma forma, um dos grandes desafios de Alencar fora descobrir como concatenar, em um sintagma narrativo, ações de uma axiologia (autóctone) desconcatenada da cultura oficial. Não espanta, portanto, que a referência a situações históricas facilmente rastreáveis em grande parte das obras ditas indianistas, cujo início ocorre nos prefácios explicativos de Alencar, é uma maneira que a tradição literária criou para lidar com o alto teor desagregador e carnalizado da figura do indígena. Este atua de forma semelhante a certos personagens folclóricos estudados por Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

Figuras como o truão e o bobo são símbolos da não coincidência, de acordo com o teórico russo, e existem em um cronotopo de “entreato”. Segundo Morson e Emerson, nele “os farsantes e os bobos exercem o direito de rasgar as máscaras e de sobreviver a qualquer enredo delimitador particular.” (BAKHTIN, 1999, p. 434). Além disso, da mesma forma que estes personagens ancestrais, o índio garante ao autor-escritor, quando presente na arquitetônica mimética elaborada por ele, o direito a não entender a existência por inteiro e de não ter acesso à totalidade da vida. Esse aspecto da mimese do indígena traz consigo ainda o amadurecimento da ideia de “homem interior” na literatura brasileira, visto que, na ausência de acesso ao “eu interno” do personagem representado, é necessário confiar na abordagem metafórica, que pode tornar-se alegorização de experiências humanas muito mais abrangentes, já que partem de uma consciência “de fora”, logo, essencialmente dialógica, como irá ocorrer de maneira mais definitiva em textos clássicos do indianismo (*Macunaíma, A expedição Montaigne, Maíra*). Isso dá prosseguimento às ainda embrionárias reflexões de Romero e Veríssimo. O índio faz parte de nossa *archaica* romanesca mais legítima e, por isso, foi aproveitado como componente essencial de nossa cultura letrada, a exemplo da maravilhosa “alminha” brasileira em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro.

1.4 O índio como olhar distanciado

A natureza do indígena mimetizado é, sem dúvida, cômica. Todos os aspectos do cômico que são fundamentais para o gênero romanesco, com ênfase no afastamento crítico que ele permite, encontram-se com o ideal desregulador da figura do indígena. A tradição do imaginário autóctone, por esta via, se aproveita de um potencial destronador próprio da tradição prosaística. É importante dizer, em início de exposição, que o riso, na teoria bakhtiniana, não se refere ao humor propriamente dito, mas sim a uma espécie de correção da realidade, visto que é o som que toda exterioridade produz. Por isso, todo bom romance deve saber rir, já que é o afastamento cômico que permite a verdadeira experimentação investigativa. A própria noção de realismo expressa pelo autor russo parte da capacidade que as formas têm de rir do mundo, ou seja, examiná-lo de forma enviesada e crítica. Sendo assim, a questão da mimese não envolve adequação especular, mas especuladora, pois a realidade ainda não está terminada e reside, incompleta, nas suas potencialidades, no seu devir. Portanto, uma forma cômica, que se permite o inacabamento contínuo e confia na autorregeneração, pode apresentar a essência da vida, a cosmovisão do mundo assim como ele é⁹.

O índio viabiliza o olhar distanciado, pois se relaciona criticamente com o discurso oficial que o excluiu. Por essa via, de acordo com Manuela Carneiro da Cunha, a maior armadilha na qual se incorreu o desconhecimento da história indígena é

[...] a ilusão de primitivismo. Na segunda metade do século XIX, prosperou a ideia de que certas sociedades teriam ficado na estaca zero da evolução, e que eram portanto algo como fósseis vivos que testemunhavam o passado das sociedades ocidentais. Foi quando as sociedades sem estado se tornaram, na teoria ocidental, sociedades “primitivas”, condenadas a uma eterna infância. E, porque tinham assim, passado no tempo, não cabia procurar-lhes a história. (CUNHA, 2012, p. 11)

Sendo assim, a prosa brasileira lidará com essa história ausente, abordando-a ou com ênfase épico-trágica na seriedade da história indígena, deturpando sua potência dialógica original, ou no aproveitamento destas características imanentes à estrutura

⁹ “O vir a ser não assinala a transformação necessária de cada significante em significado; o vir a ser é a produção constante (e misteriosa) de novos contextos para o discurso.” (HIRSCHKOP, 2010, p. 103)

figural do silvícola¹⁰. No primeiro grupo, tem-se o próprio Alencar (que prevê também aspectos da segunda vertente, sendo responsável pela definição de ambas), *Tiaraju*, de Manoelito de Ornellas, *Sepé Tiaraju*, de Alcy Cheuiche, *Todas as coisas são pequenas*, de Daniel Munduruku, entre outros. Quanto à segunda tradição ligada ao indianismo, têm-se exemplares do tipo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, os livros de Antonio Callado, *Feitiço da ilha do pavão*, de João Ubaldo Ribeiro, *Cenas da vida minúscula*, de Moacyr Scliar, entre outros.

Alencar, como foi dito, produz uma prosa que, em muitos momentos, se confunde entre as forças da realidade e as da fantasia, entre os valores unilaterais do sério e a ambivalência do riso¹¹. Enfim, entre aquilo que seria possível e esperado e a pulsão disforme do implausível. Isso foi percebido pelos seus intérpretes, polarizado na ênfase de seu estilo cambiante entre Realismo e Romantismo. Nos romances do cearense, principalmente devido ao uso daquilo que pode ser chamado de “dupla intriga”, isto é, a narração paralela de duas (ou mais) histórias, muitas das cenas se dão abruptamente, aparentemente sem coerência interna com a trama precedente e, geralmente, envolvendo o silvícola.

O índio aparece em qualquer ponto do espaço de súbito, o que realça o deslocamento presente na sua prefiguração histórica. Já que pode surgir em qualquer lugar, não é próprio de lugar nenhum. Esta é a grande sugestão dada por José de Alencar a Mário de Andrade. Vejam-se alguns trechos emblemáticos desta estratégia: “Quando os índios iam precipitar-se sobre o cavaleiro, Peri saltou no meio deles” (ALENCAR, 2006, p. 258); “Mas o inimigo caiu no meio deles, subitamente, sem que pudessem saber se tinha surgido do seio da terra ou se tinha descido das nuvens” (ALENCAR: 2006, p. 221); “Os vultos afastaram-se dirigindo-se à casa; o cavalheiro ia segui-los, quando as folhas se abriram, e Peri resvalando como uma sombra, sem fazer o menor rumor, aproximou-se dele, e disse-lhe ao ouvido uma palavra [...]” (ALENCAR, 2006,

¹⁰ Aqui poderíamos citar também o aspecto mítico utilizado por Alencar, outra forma de destacar seu enredo da lógica histórica tradicional. A respeito disso, ver os trabalhos de Laís Mendes e Olga Waleska Soares Coelho, elencados na bibliografia deste estudo.

¹¹ A primeira cena do livro já é ambígua, no melhor estilo das demais analisadas neste estudo. Sérgio Luiz Bellei foi um dos autores que melhor apontou, revisitando Alfredo Bosi e Silviano Santiago, esta imagem que lida com os ideais da transformação e acomodação, já que o espaço, em um ponto, é “soberano” e em outro é “escravo” (BELLEI: 1992, p. 34). Ao descrever o rio Paquequer, Alencar compara o ponto calmo em que este se encontra ao Paraíba, à região “três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta praia da liberdade.” (BELLEI: 1992, p. 15). Engenhosamente o autor estabelece um “Correlato objetivo”, isto, é uma imagem que permite antever a personalidade de seu herói, o índio submisso de uma margem, mas expressão de um ideal libertário de outra.

p. 143). Essa qualidade inesperada associada ao herói geralmente impacta os demais personagens: “O primeiro movimento de Cecília, vendo o índio, fora de susto [...]” (ALENCAR, 2006, p. 103). Enfim, serve de representação do deslocamento histórico que marca o nativo. O índio pode ser entendido, nesse sentido, como um fragmento de discurso que revela uma história do Brasil a contrapelo. Essas entradas abruptas acontecem também com outros personagens (como quando Loredano ataca Álvaro), mas é na natureza híbrida de Peri que transita em todos os universos com uma desenvoltura que nenhum dos outros personagens têm, que elas são sentidas com mais eficiência e se posicionam, quase paradoxalmente, coerentemente à sua consciência híbrida.

Estamos certamente diante de um tipo de cronotopo, relacionado aos encontros inesperados próprios do enredo aventureiro, estudados por Bakhtin em *Questões de literatura e estética*. Contudo, em Alencar, há outro fenômeno mimético significativo, visto que, na organização de sua trama, as causas para os acontecimentos presentes no enredo podem ser narradas depois que eles já tenham ocorrido, ferindo a verossimilhança com o uso abusivo daquilo que Aristóteles chamou de “peripécia”. Logo, as ações dos homens não são nunca contextualizadas considerando o devir histórico comum, mas são examinadas após existirem, fora de uma relação progressiva, linear e causal. Nesse terreno cheio de possibilidades, cujo tempo é feito de saltos, sem causas prévias, sabemos o histórico dos fenômenos depois de termos experimentado os atos. Isso permite que se desvincule a noção de progresso da prosa alencariana, já que a lógica narrativa opta por outro tipo de organização sequencial. Sendo assim, é fácil hoje ver como o nacionalismo, ainda que seja um fundamento inegável em suas escolhas temáticas, não é integralmente contemplado pela arquitetura narrativa, pois esta se posiciona na contramão do ideal progressista que o sustenta. Este fator influencia a criação de conceitos estranhos como “Nacionalismo estético”, presente na *História crítica do romance brasileiro*, de Temístocles Linhares. Soma-se a isso, o fato de Alencar desenvolver um projeto nacionalista, mas abandonando o gênero mais apropriado para sua intenção, ou seja, a epopeia, gênero naturalmente desenvolvido para contar a história heroica das nações (como o fez Gonçalves de Magalhães). Sabe, por isso, que terá que dar novo sentido à forma romanesca, uma vez que ela não sustenta um ideal totalizador de mundo e carrega dentro de si o germe da individualidade e da alienação, sendo, dessa maneira, a demonstração de uma cisão entre o indivíduo e o coletivo.

Assim, o autor de *Lucíola* cria uma tradição na qual o índio será o fenômeno ideal de produção de diferença, viabilizando certos valores cronotópicos. Melhor dizendo, o elemento nativo atua como uma ferramenta mimética que representa determinados pontos de vista espaço-temporais. Cada sociedade, em seu específico momento histórico, o utilizará para erigir (ou fugir de) certos contextos imaginários. Um exemplo bastante instigante é o dado por Nelson Werneck Sodré, em *História da literatura brasileira*. Nele, o autor contextualiza as obras alencarianas da seguinte forma:

A valoriza o do  ndio, conforme buscamos evidenciar, representava uma ideia cara   ascensão da burguesia. Do  ngulo interno, correspondia inteiramente ao quadro das rela es sociais dominantes. Representaria um contra-senso histórico, evidentemente, se o elemento valorizado tivesse sido o negro. No quadro daquelas rela es, que subsistem intocadas com a autonomia, o negro fornecia o trabalho, colocava-se no extremo inferior da escala. Não constituiu mera coincidência o fato de ter sido Alencar, a figura máxima do indianismo, o fundador do romance brasileiro, um escravocrata. (SODRÉ, 1976, p. 267)

A polivalência espacial que compõe os enredos indianistas de Alencar quebra as regras da mimese entendida enquanto *imitatio*, mas permite que ele elabore, ao mesmo tempo, a figura de um  ndio passível de resgate, já que sua representa o enfatiza justamente sua não pertenc a, o que possibilita a inflexibilidade semântica de sua imagem. Alencar focaliza um estado de coisas incompleto, uma visão de mundo relativa. Sequer a morte, que pode permitir ao menos a finaliza o corpórea e ideológica do eu,   possível a Peri, que resiste ao fim em uma t pica imagem de entre-lugar, ou mesmo a Iracema, cujo legado continua em Moacir. O estatuto imaginário do indígena, da forma como foi resolvido aqui, impede que se diga a última palavra a respeito dele.

1.5 A descentraliza o da palavra

O  ndio, ao ser elaborado ficcionalmente, exige que a verossimilhança do romance, acostumada e elaborada com enredos “brancos”, seja testada a todo o momento. Por isso, abundam trechos antitéticos, a exemplo de: “A mão do  ndio que nunca tremera no meio do combate, caiu inerte [...]” (ALENCAR, 2006, p. 154), em que a expectativa criada pelo narrador   desmentida pelo próprio sintagma narrativo. Ou mesmo passagens como esta:

Entretanto Cecília que não podia compreender como um homem passava assim no meio de tantos animais venenosos sem ser ofendido por eles, atribuía a salvação do índio a um milagre, e considerava a ação simples e natural que acabava de praticar como um heroísmo admirável. (ALENCAR, 2006, p. 126)

Nela, fica mais fácil de perceber como os ocorridos relacionados à figura do indígena são interpretados pelo viés do maravilhoso, assim como se podem perceber as forças descentralizadoras de sua imagem atuando no imaginário “oficial” branco.

Em *Iracema*, este ideal também está expresso já na famosa cena inicial, na qual se descreve a beleza da índia, associando seus dotes físicos à exuberância natural que a cerca, e que até hoje constrange certos professores que precisam explicá-la, pois a tal enumeração de atributos leva a verossimilhança ao seu limite. Esse sentimento de *bricolage*, associado ao uso fragmentado de outras realidades na composição da heroína, empresta sentido a elementos aparentemente escolhidos ao acaso. Logo no primeiro contato com o estrangeiro, o narrador, que se posiciona inesperadamente em primeira pessoa, revela: “O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.” (ALENCAR, 1979, p. 15). A relação inicial entre os dois heróis escapa à competência mimética do narrador. Alencar vivencia o sentimento original da forma, adensando seus novos conteúdos, tateando o terreno impreciso do nunca antes contado. Ao ler *O guarani* e *Iracema*, vemos o nascimento de novas possibilidades romanescas que se comunicam com as exorbitâncias do conteúdo explorado. O caráter anômalo das figuras permitiu também a revisão linguística que marca o projeto alencariano, afinal: “O que Alencar pretendia não era outra coisa senão fazer vir à tona potências autônomas, adormecidas profundezas de sentimento que a linguagem dos cronistas não pudera apreender” (LINHARES, 1987, p. 82). Além disso, como disse certa vez Nestor Vítor: “Não se vê que o indianismo foi o principal propulsor da brasilidade, sob o ponto de vista do idioma. Se Alencar não tivesse que escrever *Iracema*, não se sentiria impelido a exprimir-se naquela linguagem de sabor frutal que usou para fazer o ambiente deste delicioso poema em prosa.” (VÍTOR, 2012, p. 287). O romancista mexe com a dimensão metatextual da língua, quando permite que a palavra do índio adentre o território interlinguístico responsável pela transformação natural de qualquer idioma. Como disse Clark e Holquist, “É na linguagem, e não na nação-estado,

que a força social encontra sua expressão mais realizada” (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 45).

A autoconsciência da língua se modifica. O grande problema enfrentado por Alencar, e que servirá de respaldo para a crítica que o desvalorizou, é que a ideologia oficial e a não oficial se unem por intermédio de um mesmo tom, diferente do que acontece na cultura de Rabelais, por exemplo. O índio utiliza de uma enunciação tão séria quanto o fidalgo português (mesmo que sua natureza cultural não corrobore este artifício), o que sugere que as características iminentemente dialógicas do indígena tenham sido erradicadas pelo prosador cearense. Por isso, é necessário insistir nos achados formais de Alencar, que demonstram uma arquitetônica consciente a respeito da natureza descentralizadora do indígena, tão presentes na prosa de *O guarani* e *Iracema*. Contudo, guardadas as devidas proporções, o contexto de Alencar tem algo do contexto rabelaisiano, no qual uma língua velha entra em colapso e vê o nascimento de outra mais nova, plasmada por construtos discursivos também diferenciados. Tudo isso se torna mais forte se notarmos que vivemos ao mesmo tempo a representação do índio em nossa literatura e aquilo que Bakhtin chama de “descentralização da palavra”, quando a linguagem romanesca se transforma por intermédio da troca com outras linguagens e discursos, o que enfatiza a representação de duas consciências que não coincidem, mas alimentam a forma romanesca. Esses exemplos existem em menor grau em *Ubirajara*, justamente pelo fato de sua história ser narrada a partir de um foco volitivo-emocional épico (proveniente do projeto inconcluso *Os filhos de Tupã*), no qual a exotopia branca não é mimetizada pela narrativa em momento algum.

1.6 Índio e verossimilhança

A mimese do elemento indígena envolve, portanto, a assunção da excepcionalidade das figuras: “Por muito tempo seguiu as pegadas da índia pelo meio do mato com uma rapidez e uma certeza incríveis para quem não conhece a facilidade com que os selvagens percebem os mais fracos vestígios que deixam as pisadas de um animal qualquer” (ALENCAR, 2006, p. 74). Mesmo quando, por intermédio da focalização de um determinado personagem, Alencar sugere que Peri possa ter suas atitudes previstas e coordenadas pelo repertório mimético, logo a realidade de suas ações o insere novamente no plano do incompreensível e do imprevisível: “Conhecia Peri e não podia compreender o índio, sempre tão inteligente e tão perspicaz se deixara

levar por uma louca esperança a ponto de ir ele só atacar os selvagens” (ALENCAR, 2006, p. 241). O trecho a seguir é importante para que entendamos o movimento de idas e vindas de uma ficção que tateia, rodeia o seu material mimético em busca da verossimilhança:

Mas quando chegou o momento de realizar essa súplica, conheceu que exigia de si mesmo uma coisa sobre-humana, uma coisa superior às suas forças.

Ele, Peri, o guerreiro invencível, ele, o selvagem livre, o senhor das florestas, o rei dessa terra virgem, o chefe da mais valente nação dos Guaranis, suplicar a vida ao inimigo! Era impossível. Três vezes as curvas de suas pernas distendendo-se como duas molas de aço o obrigaram a erguer-se.

Finalmente, a lembrança de Cecília foi mais forte do que a sua vontade.

Ajoelhou. (ALENCAR, 2006, p. 222)

A cena em que se torna necessário que Peri se submeta ao inimigo, coloca o indígena em situação estranha a si mesmo, que lhe exigirá esforço hercúleo para realizar. O narrador faz questão de perscrutar as virtudes do herói para afirmar explicitamente que tal tarefa não será realizada. É necessário que o enunciado estabeleça isso para que a atitude final de Peri, ajoelhar-se, entre em choque com nossas expectativas e com aquilo que sabíamos sobre o herói. A solidão do verbo inesperado, solto sozinho na frase, serve como signo da discrepância entre a ação e o restante do texto, como se pertencesse a outro mundo e a outra sequência de ações.

Atua ainda neste ponto, em paralelo a todos estes fenômenos, o farto uso de dispositivos analépticos e prolépticos usados por José de Alencar para compor seu *O guarani*, elementos que se vinculam naturalmente à natureza dupla da trama relatada. Os *flashbacks* e as antecipações podem ser utilizados ao mesmo tempo (ALENCAR, 2006, p. 45), ou em situações distintas, das quais destaco: “Para bem compreender esta razão, é necessário conhecer alguns acontecimentos que se haviam passado nos últimos dias pelas vizinhanças do *Paquequer*” (ALENCAR, 2006, p. 74); “Mas não antecipemos; por ora ainda estamos em 1603, um ano antes daquela cena, e ainda nos falta contar certas circunstâncias que serviram para o seguimento história.” (ALENCAR, 2006, p. 103)

O romance de Alencar está repleto destes momentos em que a própria narrativa sinaliza para sua inverossimilhança, quando investe em cenas improváveis tematizando sua implausibilidade: “Apesar de ser pouco mais de duas horas, o crepúsculo reinava

nas profundas e sombrias abóbadas de verdura [...]” (ALENCAR, 2006, p. 24). Em “Apesar de dependente, universal”, ensaio no qual Silviano Santiago dá prosseguimento às reflexões presentes no seu clássico “O entre-lugar no discurso latino-americano”, é explorada a diferença que Barthes estabeleceu, em *S/Z*, entre textos “legíveis” e “escrevíveis”. Os exemplos do primeiro tipo são textos que lemos, mas não podemos escrever. Está-se diante do paradigma do clássico, modelos discursivos fechados que tendem a ignorar o suplemento do leitor. Já os textos escrevíveis, convidam o leitor à atividade criadora, exigem que eles sejam também produtores do sentido. Ao leitor, neste tipo de obra, cabe o direito de ser também autor. A conclusão de Santiago situa os textos em terreno latino-americano, no plano da visibilidade produtora que nega modelos metropolitanos herdados e estabelece a transgressão como forma mais segura de expressão.

A mimese do indígena convoca justamente a esse tipo de produção ativa de sentido, pois sua presença nunca é naturalizada. Abordar o índio é levar o “como poderia ter sido” da ficção ao extremo. Sua representação é avessa a toda rotina e a todo contexto semântico seguro. É por essa razão que Alencar insiste na instrução como uma das formas de lidar com a figura do indígena, algo explícito em certas cenas de *O guarani*: “Quanto a D. Lauriana, via em Peri um cão fiel que tinha um momento prestado um serviço à família, e a quem se pagava com um naco de pão. Devemos porém dizer que não era por mau coração que ela pensava assim, mas por prejuízos de educação” (ALENCAR, 2006, p. 99).

1.7 Maravilha e veto

O fantástico aliou-se definitivamente ao indígena já no *Resumo da história literária do Brasil*, de Ferdinand Denis. Em seu estudo, o autor explica que:

O maravilhoso, tão necessário à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos, como na força incompreensível de uma natureza da América é mais esplendorosa que a da Europa, que terão, portanto, de inferior aos heróis dos tempos fabulosos da Grécia [...] (DENIS, 1978, p. 36)

A ausência de acesso à real situação dos índios é compensada pela fuga da realidade rotineira da civilização branca. Obviamente a influência definitiva será de Chateaubriand. Se lembrarmos do trecho de Sívio Romero expresso anteriormente,

perceberemos como o historiador também desfavorece a figura indígena pelo excesso da influência maravilhosa que sua representação podia causar em uma literatura que ainda deveria estabelecer um cânone de temas rotineiros. Essa tensão entre o adensamento do caráter exótico da figura do índio pela subordinação de sua trajetória a sentidos históricos delimitados e a ênfase em sua natureza anômala marcará o desenvolvimento do romance indianista no Brasil. Consciente deste caráter fantástico, João Ubaldo Ribeiro escreverá *O feitiço da ilha do pavão*, que promove o casamento mais bem acabado entre a literatura fantástica e o elemento indígena. Não por acaso, Ubaldo afirmou em muitas ocasiões que este seu trabalho não era “histórico”, contrariando certas leituras feitas a respeito do romance e consciente da tradição ligada ao gênero com o qual se expressa.

A epígrafe da obra, “Sabe-se muito pouco”, é o atestado legítimo da fuga das ambições de veracidade presente em outros pares do romance indianista. A ilha se constitui como o típico “cronotopo de entreato” mencionado anteriormente, fruto de um espaço-tempo mestiço, polivalente, que tanto está como não está, aparecendo e desaparecendo em condições inóspitas e insólitas. Como de costume, esse tratamento errático vincula-se à expressão ficcional do contato, desta vez estabelecendo uma terceira etnia, a negra, e é mimetizado em uma intriga que se desenvolve em duas frentes, fundindo-se em certos momentos. O indígena aqui é melhor representado por Tantanhengá, também conhecido por Balduíno da Anunciação, sujeito matreiro e que incorpora alguns dos traços dos bobos e truões tão importantes para o desenvolvimento do gênero romanesco. Seu caráter é complementado pela ligação com os fenômenos fantásticos da natureza. A partir dele, tem-se, novamente, a ideia de dupla axiologia, representada explicitamente pelo autor baiano. O início do capítulo VI de seu romance é um atestado do que já víamos em *Alencar*, agora de forma mais evidente:

A correta narração dos acontecimentos conhecidos por uns como a sedição silvícola e pelo populacho como a batalha do Borra-bota depende da escolha de uma dessas designações, lide espinhosa entre as que mais o forem, pois ambas contam com ardidos defensores e se amparam em abalizadas perquirições. A primeira costuma lembrar a figura ímpar do mestre-de-campo José Estevão Borges Lustosa – o Lobo de São João –, implacável na peleja e magnânimo na vitória, que trouxe a paz para os assivissojoemapaenses, depois de enfrentar, com valentia realçada por inigualado atilamento nas artes e ciências bélicas, a horda de selvagens bestiais que intentou tomar a vila de assalto e submetê-la a seu jugo malfazejo. A segunda renoma o jarabandaia Tantanhengá, ou Tontonhengá no parecer de alguns de

nome cristão Balduino da Anunciação e de alcunha Galo Mau, o qual, em diabólica solércia por trás das linhas inimigas, não só logrou impor derrota envilecedora às gentes d'armas dos brancos, como obteve tudo o que queria, em escárnio da cristandade e da justiça. (RIBEIRO, 1997, p. 59-60)

Por outro lado, certos romances ocupados com a figura do índio irão enfatizar a mimese como imitação, ou seja, um produto subordinado aos referenciais factíveis da história, como no curioso Prefácio de *Sepé Tiaraju: romance dos Sete Povos das Missões*, de Alcy Cheuiche. Nele, Clovis Lugon esclarece:

A figura de Sepé é tratada aqui pelo escritor brasileiro com a liberdade que convém ao romancista. Inserida na trama do relato, ela aparece despida de muitos detalhes desnecessários ao romance em si. Mas a imagem recriada pelo autor personifica, sem dúvida, todo o povo guarani e seu extraordinário destino. O sucessor de Sepé, Nicolau Nhenguiru, o *Imperador* da lenda, não teve um papel histórico menor, mas foi Sepé quem o animou para a resistência. E foi ele primeiro a pagar esse preço com a própria vida.

O pano de fundo histórico do *Romance dos Sete povos das Missões* dá à aventura de Sepé Tiaraju e de seu original companheiro jesuíta um relevo ainda mais comovente. Por essa razão, o leitor apreciará que Alcy Cheuiche tenha desejado apresentar-lhe, através de mim, estas notas históricas como prefácio do livro. Trata-se aqui, mesmo apresentada rapidamente e com elementos fragmentários, de uma visão geral dos fatos históricos onde está inserido o romance. (CHEUICHE, 2004, p. 9)

O início da descrição do livro chega a simular sua natureza ficcional, essencialmente criadora e livre, como se espera de um exercício desta natureza. Contudo, todo o restante do texto encaminha para a conclusão inevitável, que insere a ficção no terreno dos fenômenos históricos, documentais. De fato, mesmo o romance irá insistir nesta pedagogia historiográfica em inúmeros rodapés explicativos e, principalmente, no pequeno posfácio que sugere leituras complementares, sinalizando para a importância do conhecimento histórico acerca dos fatos. Com estes dois exemplos, é possível notar, sumariamente, a influência decisiva de Alencar na oscilação entre a figura histórica (Cheuiche) e o caráter fantástico (Ubaldo) que marca os autores que escreveram depois dele, já que ambas as possibilidades foram contempladas pela competência de seu estilo.

Isso nos leva a uma das principais polêmicas envolvendo a prosa alencariana, que discutem seu romance bipartite entre decisões românticas e estratégias discursivas realistas. Ela foi melhor estudada pela crítica que Brito Broca fez a Joaquim Nabuco, no

seu livro *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. Já defendemos que o uso da figura do indígena estabeleceu certos excessos estilísticos e são justamente estes elementos que foram mal vistos por Nabuco (BROCA, 1979, p. 242). Broca, no entanto, começa por espantar-se com o fato de que Alencar, ao invés de admitir o idealismo romântico, que resolveria as censuras feitas a seu estilo por Nabuco, tenta provar seus enredos pelo uso da factualidade histórica (BROCA, 1979, p. 243). Broca sente, ainda que sem sistematização, a força deste olhar semialheio que acompanha a mimese do índio e o reduto fantástico que persegue a sua figura, mas não consegue combiná-los com o esforço historiográfico alencariano (BROCA, 1979, p. 263). É como se o contato promovesse uma desarmonia natural no próprio registro, impossibilitando que se opte entre o maravilhoso e o empírico. Esta discussão retornará em outro ponto deste estudo, quando novos textos forem analisados.

Antes de mudarmos de assunto, contudo, é preciso destacar que Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, também parece indeciso no momento em que aborda os romances indianistas alencarianos, considerando-os históricos, mas insistindo nos seus componentes maravilhosos e míticos (COUTINHO, 1996, p. 259-260). Isso aparece ainda em trabalhos recentes, a exemplo da dissertação de mestrado de Manoela Freire de Oliveira que defende, também de maneira anômala, a existência de dois narradores em *O guarani* e *Ubirajara*, um histórico e outro literário. Infelizmente, a pesquisadora não se pergunta pelas causas desta dupla abordagem. Por fim, outros, a exemplo de Alceu Amoroso Lima, afirmam que

A visão do mundo de Alencar está mais próxima da nossa, homens do fim do século XX, do que dos homens do seu século. Não seria um pouco devido a essa mentalidade antecipadora e integralizante do universo, mais do tipo mágico que o lógico que Alencar foi considerado apenas um grande estilista e nada mais? (LIMA, 1959, p. 46)

Sua opinião estabelece o caráter “mágico” da produção indianista alencariana, como responsável pela ausência do entendimento por parte do público, sugerindo mesmo algo de vanguardista na prosa do cearense.

Parece que, a todos os fatores que influem na produção diferenciada da prosa de Alencar, falta destacar outro, pouco explorado pelos seus intérpretes: o fato de o autor escrever dentro de um momento no qual as poéticas do “clássico” se encontravam em decadência. O indianismo, durante o Romantismo, ajuda o imaginário dos autores a se

contraporem ao racionalismo classicista. O índio, quando usado para fugir dos condicionantes históricos, pode ser pura imaginação e desmedida. Nos dias atuais, quem percebeu essa perspectiva com brilhantismo foi Lúcia Helena no seu livro *Solidão tropical*, ainda que também aborde a figura do nativo em um imaginário controlado por intenções políticas, algo que parece ser justificado pelo caráter “bom” destas mesmas intenções. Além disso, a autora também demonstra, indo ao encontro deste estudo, que geralmente as leituras feitas das obras alencarianas “imobilizam, congelam, num significado fechado, o processo de significação que se opera, muito mais fluidamente, no texto de Alencar” (HELENA, 2001, p. 358), que, para ela, é um objeto em constante transformação, feito de ambivalências profundas que o tornam muito mais complexo do que as célebres leituras unilaterais feitas a respeito dele.

A esse favor, o índio surgirá como promotor da desarmonia necessária às novas histórias e como item a ser valorizado pelo seu trajeto antropológico, o que supria as necessidades dos leitores, ansiosos por elementos refiguradores do mundo empírico naquilo que consomem. É próprio da mimese a necessidade de uma expectativa do que irá ser visto representado, sendo assim, há que se projetar, mesmo que de forma tênue, a possibilidade de contato com um público (LIMA, 1989, p. 67). Isso permite que a ideia de controle possa ser tão facilmente associada a ela. O recurso às referências históricas se estabelece como uma saída sólida para esta comunicação “controlada”. Da mesma forma, é útil a identificação com a axiologia branca letrada. Nesse sentido, o próprio escritor ajudaria a consolidar um ambiente imaginado como real através de fidedigna documentação. Além disso, não se pode esquecer que a relação direta com a história também faz parte do já mencionado “veto ao ficcional” (LIMA, 1989, p. 152), justificado principalmente pela tentativa da criação de uma nação que emprestava uma “utilidade” (LIMA, 1989, p.152) à literatura. Empregado inicialmente neste contexto, este veto será uma característica que acompanhará o romance indianista até suas manifestações mais recentes.

1.8 O controle do imaginário

Sendo assim, é necessário acompanhar o pensamento de Luiz Costa Lima, teórico que tem investigado a natureza da ficção e, principalmente, da mimese em espaço latino-americano e brasileiro em uma série de obras que ficaram conhecidas como “Trilogia do controle”. O autor, após traçar um panorama do conflito entre a

lógica histórica e a ficcional, tão presente também, como já vimos, na prosa de tipo indianista, estabelece parâmetros que possibilitam pensarmos a literatura brasileira, e seus produtos miméticos, no contexto da cultura ocidental. Se pensarmos hoje em *O controle do imaginário*, apesar de obra ainda pouco popular entre os leitores acadêmicos brasileiros, parece óbvio seu surgimento entre nós. Tratava-se de um passo natural na trajetória de Luiz Costa Lima que, em *Mimesis e modernidade*, inaugurara um percurso intelectual investigativo a respeito do controle do imaginário e das relações entre diferentes sociedades e seus produtos ficcionais, em uma rara empreitada bifrontal, articulando estética com motivos sócio-históricos.

O autor inicia sua célebre “trilogia do controle”¹², assinalando, como já mencionamos, o que ele chama de “veto à ficção”, postulado que irá acompanhar todo seu trabalho posterior a respeito da mimese e que se relaciona com o tópico mais básico de sua pesquisa: o controle particularizado dos produtos do imaginário¹³. Este se refere a uma conduta constante na teoria da poesia do *Cinquecento* italiano que, difundindo-se, determinará as discussões a respeito da mimese na arte ocidental. Nesse sentido, o trabalho de 1980 também se ocupa em explicar o ostracismo do conceito de *mimesis*, notando a reverência de seu significado a condicionantes (realidade, cotidiano, ética) que lhe limitavam *a priori*.

Essa situação se articula com o aparecimento e lugar da subjetividade na Idade Média, já que a afirmação do indivíduo acompanha a função e o conceito de ficção, o que ficará mais claro em outros trabalhos de Costa Lima: “À medida que Deus por assim dizer se retraía da Terra, a instância subjetiva passava a se destacar como instrumento de revelação da verdade” (LIMA, 1986, p. 17-18). O surgimento de espaços em que atuasse esta nova ideia de sujeito justifica o controle dos produtos ficcionais que ele apreende. Assim, o reconhecimento do indivíduo acompanha o princípio da “verdade” como substituto do “verossímil” na teoria poética do renascimento, além de substituir a noção de “possível”, usada por Aristóteles como substância das intrigas, em favor daquilo que é considerado “existente”. Os valores religiosos são logo repensados pelos valores científicos, quando emerge o iluminismo, que passam a ser a base do controle dos usos do mimético. Ambos os momentos (religioso e científico) associavam

¹² Expressão utilizada *a posteriori*, já que Luiz Costa Lima não concebia o desenvolvimento tripartite no primeiro livro, revelação expressa no “Esboço de uma autobiografia intelectual”, presente em *Vida e mimesis* (1995).

¹³ Consciência revelada ainda no início de *O fingidor e o censor*, obra que fecha a tríade de livros (LIMA, 1988, p. 2).

a mimese à mera cópia da realidade (motivo do desdém que os românticos dedicaram ao termo), postura que menospreza sua real natureza e impõe a *poiesis* como sua alternativa exclusiva. Assim, desde 1980, em *Mímesis e modernidade*, Costa Lima se posiciona na contramão deste estado de coisas e tenta desassociar a ideia de *mimesis* da noção de “imitação do real”, explicando como sua atividade produz uma diferença em relação aos modelos que lhe contextualizam e inspiram.

Em *O controle do imaginário*, o autor explica que, se a “teoria clássica do poético tinha de partir do veto ao ficcional” (LIMA, 1989, p. 24), a legitimação da ficção se amparava em processos miméticos orientados pelos valores éticos da sociedade, isto é, antes de se tornar ficcional, o imaginário já era vítima de um controle que limitava seu repertório discursivo. A natureza deste processo reside na necessidade de moralização do poético, obrigando a verossimilhança a assumir compromissos esquemáticos que suprissem a expectativa ética da sociedade¹⁴.

Outra conclusão do teórico brasileiro, também expressa ainda na primeira parte de seu trabalho, censura a associação entre *mimesis* e *imitatio*, o que reduziria a natureza verdadeira do primeiro conceito. Partindo disso, Costa Lima revela:

Estamos pois em condições de responder à pergunta por que este modelo para a *imitatio* se fazia por subtração. É simplesmente porque ele se fundava nos parâmetros da realidade cotidiana. Melhor dito, nos parâmetros de uma razão pragmática, voltada para o mais rotineiro do cotidiano. Não estranha pois que, levada às últimas consequências, esta teorização implicasse a condenação do imaginário, inimigo por definição do rotineiro (LIMA, 1989, p. 34)

Sendo assim, tem-se, por um lado, o controle das possibilidades ficcionais, mensuradas pela realidade cotidiana, pela “vida real”. Por outro lado, tenta-se garantir que a força da subjetividade por trás da obra siga padrões de moralidade aceitos pela sociedade com a qual se comunica:

A *imitatio* era pois um princípio paralelo ao da instituição política: ambos são centralizadores, ambos estão atentos aos infiéis, insubmissos e heréticos. Além do mais, assim disciplinada em normas, a ação humana tornava-se sujeita à supervisão ‘objetiva’, capaz de ser julgada de conformidade com princípios ‘justos’. (LIMA, 1989, p. 43)

¹⁴ Segundo o autor, somente com Schlegel a verossimilhança volta a se distanciar do “verdadeiro”, na esteira do que havia pensado Aristóteles na *Poética*. Para mais detalhes, ver: *Mimesis: desafio ao pensamento* (LIMA, 2000, p. 60-69)

Por esta via, Costa Lima pode afirmar:

Assinalamos apenas, contra as indagações exclusivamente estéticas, que o culto da razão, tomada como capaz de fixar as normas eternas a serem cumpridas pelo poeta, e seu desdém pelo que ferisse seus cânones, estava relacionado com a forma de organização do poder na sociedade, não mais dirigida pelo teocentrismo medieval. (LIMA, 1989, p. 44)

Desse conjunto de reflexões, a *imitatio* renascentista torna-se veículo figural de uma sociedade estamental, o que mantém a serenidade das relações entre autor e público, posto que ambos transitam apenas por “referências previamente conhecidas” (LIMA, 1989, p. 54). É este significado de *mimesis* que explica seu longo ostracismo, principalmente dentre os românticos, dispostos a estabelecer, como operador da ficção, a *poiesis* em seu lugar. Neste momento, se abandona a *mimesis* – ainda confundida com *imitatio* –, pois os fundamentos da representação se articulam por via da invenção e da força criadora da poesia.

Equívoco que Costa Lima se esforça em corrigir. Primeiro, pois é necessário entender que a *mimesis* não se estabelece apenas como um mecanismo de reprodução ou de assemelhação. Já com Coleridge a imitação passa a pressupor também uma ideia de diferença (proveniente do inconsciente do autor), ou seja, a *poiesis* é entendida como um operante interno da *mimesis* (LIMA, 1989, p. 110). Afinal, “[...] o decisivo na constituição da *mimesis* é a produção de uma *encenação*, que menos repete um modelo o que implica a *organização de uma resposta ao mesmo, empreendida ao nível do sensível*.” (LIMA, 1989, p. 65). Ela “supõe a sensação de semelhança, a que logo se acrescenta a sensação de diferença.” (LIMA, 1989, p. 68), inferindo que a “coisa representante” não dependa inteiramente da “coisa representada”:

[...] a *imitatio* renascentista supunha uma sociedade estamental, com uma homogeneidade de representações a aproximar autores e público e a permitir a decodificação da alusividade das figuras, mediante referências previamente conhecidas. A *imitatio* não supunha a vida, mas um modelo de realidade; não a vida como modelo, mas o modelo de um estilo. (LIMA, 1989, p. 54)¹⁵

¹⁵ Ideia que ainda deve ser apropriadamente associada ao pensamento de Ernst H. Gombrich em *Arte e ilusão*. Para ele, o realismo em qualquer obra de arte não depende tanto de sua capacidade de “imitar” o real, ou na capacidade de percepção do artista. Pelo contrário, leva em conta o domínio que o autor tem sobre os modelos de representação utilizados anteriormente. Sendo assim, para que o espectador creia em determinada obra, o pintor deve ter como base o repertório de representação mais adequado à sua matéria e não uma capacidade observadora mais ampla ou mais precisa.

Para melhor estabelecer conceitos operantes de *mimesis*, imaginário e ficção, Costa Lima mede seus argumentos pela régua do cotidiano:

A mimesis é assim um processo que se concretiza na forma de ficção. No cotidiano, a ficção é sinônimo de embuste, fabricação, falsidade, fantasia ou fingimento. É só na experiência literária que ela encontra o desideratum necessário do processo da mimesis. Processo que então não se confunde com o da expressão do eu, mas, ao contrário, a vivência de seu desdobramento. (LIMA, 1989, p. 69)

Sendo assim, o surgimento de uma ideia moderna de sujeito, aquele que só consegue expressar-se efetivamente quando se entende, ao menos em certa medida, alienado dos produtos já presentes no mundo empírico, e a ficção como espaço em que ele pode, através da *mimesis*, produzir novos fenômenos, inclusive transgressivos, exige a submissão de sua lógica a outra pré-dada, a do cotidiano:

*Ao passo que os enunciados proferidos no mundo da via cotidiana têm como primazia um fundo semântico – i.e., supõe-se *a priori* que o que se diz *significa* de fato o que se está dizendo, sendo, pois seu autor sujeito à pergunta ‘é verdade ou falso que...?’. Em vez pois de ter o semântico como sua dimensão última, a ficção apresenta um fundo imaginário: ‘O imaginário não é de natureza semântica, pois, face a seu objeto, tem o caráter de difuso, ao passo que o sentido (*Sinn*) se torna sentido por seu grau de precisão. (LIMA, 1989, p. 197)*

O trecho anterior nos incita a pensar duas questões. A primeira delas toca a ideia de cotidiano. Esta, ainda que necessária, é problemática. Afinal, o cotidiano não é um todo uno, mas um complexo intrincado de várias realidades. Não existe “o cotidiano”, ele se pulveriza em muitos cotidianos diferentes entre si. A rotina de um professor de educação física, obviamente, se distancia muito da rotina de um astronauta e ambas realidades podem ser consideradas cotidianas. Ainda que este seja o problema conceitual mais válido, resulta daí um equívoco operacional nos estudos da cultura, pois, ao contrário do que Costa Lima parece supor, o “cotidiano” não se manifesta em nível para-arqui-metatextual, mas se ramifica por inúmeros discursos, aqueles que Bakhtin chamou de “primários”. A complexidade dos gêneros “secundários” (dentre os quais a literatura se encontra) está em inserir os compostos textuais do mundo cotidiano em novas situações de uso, o que contextualiza a discussão pregressa a respeito do caráter subversor da realidade indígena quando em contato com a cosmovisão cotidianizada branca.

Isso está intimamente ligado à segunda questão incitada pelo trecho selecionado. Nele, Costa Lima cita Wolfgang Iser, autor fundamental na sua trajetória intelectual (influência decisiva no abandono dos estruturalistas, opção esta que inicia a obra madura do teórico brasileiro), emprestando algumas de suas reflexões a pontos decisivos de *O controle do imaginário*. O pesquisador alemão substitui a relação dupla ficção/realidade por outra tríplice, real/fictício/imaginário: “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário.” (ISER, 2002, p. 957)

Esta organização será mantida em Costa Lima com algumas ressalvas pontuais, como já veremos. Iser acredita que a arte – tida como “ato de fingir” – configura a realidade em forma de linguagem por intermédio do imaginário e a transpõe para o texto. O real é um signo dentro da ficção e seu efeito é causado no imaginário. Assim,

Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. Contudo, o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência. (ISER, 2002, p. 958)

Mas o imaginário ficcional não pode ser irrestrito, por isso “No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real.” (ISER, 2002, p. 959). Fingir, portanto, é transgredir os limites do perceptual e do campo comum de referências em que o sujeito está imerso. O imaginário se ajusta à configuração de um objeto determinado de um lado pela ficção e de outro pela realidade: “Na conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (*ein Realwerden*) do imaginário.” (ISER, 2002, p. 959) A ficção retira elementos de certos universos contextuais (referenciais) e os coloca em campos nunca antes imaginados. A seleção transgride os limites de seu uso mundano e, com isso, permite que ele seja novamente percebido, num movimento semelhante ao pregado pelo formalismo russo (onde o procedimento da arte é apresentar os objetos como “visão” e não como “reconhecimento”). Lendo desta forma, cria-se um impasse entre o conceito

de percepção para Luiz Costa Lima e o mesmo conceito em Wolfgang Iser. Vimos que o ficcional exalta o caráter não perceptual dos fenômenos, buscando maneiras de figurar perturbações descontínuas, feitas de idas e vindas, de referências móveis. Articulada pela *poiesis*, a *mimesis* impõe uma diferença que não pode ser somente percebida, mas rearticulada no interior do receptor. É por isso que o aspecto perceptual não tem vez no conceito mimético costalimiano, pois este está fundado na superfície dicotômica (existe/não existe) do vigor científico.

Em outro ponto discordante, Iser deixa claro que a seleção dos elementos por parte do autor é um procedimento livre, visto que ele pode trabalhar seguindo sua vontade pessoal (ISER, 2002, p. 961-962). Esta postura já está no ideal emancipacional que Jauss reservara à essência dos objetos estéticos, sendo aqui que o projeto de Costa Lima diverge mais profundamente do ensaio do alemão. O “controle do imaginário” e sua estratégia mais enfática, o “veto ao ficcional”, interferem já no nascimento do discurso literário, pois reduzem as possibilidades paradigmáticas do discurso, geralmente legitimando os usos pré-dados da verossimilhança e da moral à disposição do produtor. Nesse contexto, certas máximas do projeto iseriano como “Sendo o ato de seleção um ato de fingir, que, como transgressão de limites, possui o caráter de acontecimento, sua função se funda no que é por ele produzido” (ISER, 2002, p. 962), não se reatualizam totalmente em Costa Lima. E, se não podemos excluir este fundamento do projeto costalimiano, o fazemos pela discussão a respeito da “performance”, que encerra *O fingidor e o censor*. O assunto será abordado em outra etapa deste trabalho.

Além disso, a semelhança de ambos os pensadores certamente supera suas pequenas divergências. Nos dois, por exemplo, a referência é desarticulada pelo ficcional em prol de uma nova organização sintagmática de suas relações, o que mostra a qualidade móvel e não conservadora dos elementos e valores da realidade, visto que estes podem ser transmitidos para outros ambientes e assimilarem novas funções. Mesmo a velha discussão a respeito da intencionalidade do autor, geralmente relegada ao exame de sua consciência, e, por isso, excessivamente especulativa, pode ser solucionada se compreendemos a “intenção” como o próprio campo de seleção, ou seja, a partir da “decomposição dos campos de referência do texto”. (ISER, 2002, p. 963). Associada à ideia de “controle” podemos efetivamente dizer que a carga intencional, ou nos termos bakhtinianos, “volitivo-emocional” da arte relaciona-se de forma determinante com as forças centrípetas do discurso vigente. Por tudo discutido até aqui,

pode-se concluir que a “intenção” é uma propriedade antes textual que autoral, ou seja, é uma “figura de transição” entre a realidade e o imaginário, atualizando este naquele enquanto se sustenta no limite de ambos.

1.9 Imaginário contra razão: o cotidiano

Neste mesmo projeto, Costa Lima tem uma palavra a dizer a respeito da luta entre o imaginário e a razão, combate este fundamental para a compreensão do romance indianista/indigenista no Brasil. A relação entre os pares antípodas se estabelecerá principalmente no surgimento da disciplina História e isso influenciará a ficção moderna de forma determinante, visto que os tempos nos quais ela foi gestada são marcados pela decadência das mitologias e ascensão da historiografia como fonte dos enredos. Algo que também pode ser visto nas teorias do romance de Lukács, Walter Benjamin e na interpretação que Ian Watt ofereceu a respeito do gênero em *A ascensão do romance*, preocupado com o momento em que este se afirma na Inglaterra. A história surge como modelo desagregador dos fenômenos culturais, contrapondo-se ao ideal clássico de valores essenciais e à razão intemporal dos iluministas, algo que Walter Benjamin tenta resolver, no seu ensaio sobre as origens do drama barroco alemão, opondo o atemporal simbólico à força temporal e desagregadora (histórica) da alegoria.

Além disso, a história provoca o enfrentamento da tensão entre o poético e o empírico, por intermédio da força criativa (narrativa) e factual (positiva) que lhe compõe, pois:

[...] ao conceito moderno de História subjaz uma luta interna entre os papéis desempenhados pela razão e pela imaginação. Luta talvez ainda não suficientemente explorada seja porque o historicismo estético antes parece da competência de interessados em questões de filosofia da arte, seja porque o conflito entre iluminismo e historicismo tem, centralmente, apenas ressaltado o conflito entre a relativização dos valores e a onipresença da razão atemporal. (LIMA, 1989, p. 117)

Em *O controle do imaginário*, Luiz Costa Lima usa a obra de Michelet como emblemática deste problema: “Michelet inconscientemente se aproxima e se apropria do exemplo da pintura. Assim como o pintor não *se* pinta *no* que pinta, mas aí *se expõe*, assim também Michelet vê na prática historiográfica a possibilidade de passagem da clausura do eu para a sobrevida que concede ao passado.” (LIMA, 1989, p. 177).

Contudo, o aspecto mais instigante de sua reflexão¹⁶, neste ponto, estabelece o novo papel que os emergentes estados nacionais e o conceito de nacionalidade passam a exercer sobre os produtos culturais, notadamente no romance, forma que se legitima na medida em que difunde a história oficial. No Brasil, estes fenômenos se organizam de forma exemplar, tendo como núcleo o nascimento simultaneamente político e estético do conceito de história da literatura brasileira, ainda dentro do nosso chamado Romantismo, corroborando com a denúncia de Costa Lima: “A nacionalidade foi e é o meio de justificar-se o veto ao ficcional, emprestando-lhe uma ‘utilidade’” (LIMA, 1989, p. 152)

Desde Varnhagen a historiografia literária brasileira também “controla” (LIMA, 1989, p. 114) em larga medida os produtos do imaginário, cujo exemplo mais famoso talvez seja o caso Gregório de Matos e a censura aos temas explorados por ele. A generalização feita por Costa Lima é justificável e não diminui a plausibilidade de sua tese. Entretanto, é necessário lembrar que, mesmo sob controle, é possível perceber durante o Romantismo certos escapes do ficcional. Assim o é em certas obras de Álvares de Azevedo, a exemplo de *Macário* e *Noites na taverna*, e em certas passagens da obra de José de Alencar, no limite entre a ficção e seu veto, como o autor também o nota, ainda que timidamente:

[...] insinuava-se com Alencar um critério diferencial do poético. Em vez de uma ética política, dominante em Varnhagen, ressaltam-se ‘gênio’, ‘imaginação’ e palavra reveladora. Os próprios contemporâneos o sentem, como demonstra a resposta de quem defende o autor da *Confederação dos tamoios* [...]” (LIMA, 1989, p. 144)

Apesar disso, é possível ver a cena descrita por Costa Lima. Quando não se submete às intenções históricas (cotidiano coletivo), a mimese se restringe à autorreflexão (cotidiano pessoal), continuando, por esta via, limitada por referenciais fixos e inabaláveis. Isso nos faz retornar à ideia de cotidiano, associada ao conceito de história, base da discrepância que se estabelece entre o teórico brasileiro e outro alemão que o influenciou na primeira hora de seu pensamento: Erich Auerbach. Como leituras contemporâneas vêm mostrando a algum tempo, para o autor de *Mimesis*,

¹⁶ Principalmente, devido ao fato de a reflexão acerca do discurso histórico e suas relações com o ficcional voltar com mais força em *Sociedade e discurso ficcional*, segundo livro da “Trilogia do controle”.

No fundo, mais importante do que o realismo é o cotidiano, o mundo da vida, o mundo concreto no qual vivem os homens de carne e osso. O cotidiano é tão importante para Auerbach precisamente por isso: é o lugar onde os homens vivem e, portanto, é onde por assim dizer está assentada a condição humana, compreendida em sua historicidade intrínseca. Por essa razão, sua investigação procurou focalizar como o cotidiano aparecia e ocasionalmente desaparecia da realidade exposta na literatura. E também como, uma vez presente, com que intensidade ele aparecia, ou melhor, o quão impregnado de seriedade, problematidade e dramaticidade. (WAIZBORT, 2013, p. 181)

Tratar o cotidiano de forma séria e dramática e permitir que ele seja transposto com o mínimo de ruído para o espaço artístico também pode ser uma forma de transgressão, já que mistura os estilos segmentados pela poética clássica, em que o cotidiano combinava-se mais naturalmente com a tônica do risível ou satírico, se afastando, portanto, da tragicidade e do sublime. A distinção entre as conclusões de Auerbach com relação às de Costa Lima funda-se na leitura da tradição cristã, já que o teórico brasileiro vê nela a origem de uma das formas originárias do controle (a moralização), enquanto que o alemão, pela via da análise textual, observa nas narrativas bíblicas a fusão subversiva de estilos e a dinâmica histórica que se contrapõe ao ideal clássico, inversão esta fundada na experiência do “devir” humano, fruto da tematização de seu cotidiano. Mais do que isso, em obras como *Satíricon*, de Petronio, é possível figurar o cotidiano, sem que ele necessariamente se reduza à reprodução das verdades estabelecidas, seja pela religião, ciência ou história.

Desta forma, se para Auerbach o cotidiano é o lugar onde se plasma a condição histórica do homem, nutrindo a consciência que irá insuflar os vários realismos demonstrados em *Mimesis*, na obra de Costa Lima é ressaltado o caráter apaziguador (mediado pelo que pode ser chamado de “senso comum”) e nada inventivo da vida rotineira. Ainda que cada autor escolha um molde interpretativo para inserir sua ideia de cotidiano, ambas as posições não são necessariamente excludentes, já que a ideia de mimese em Auerbach tende, ao fim, para a construção interna da obra de arte, ou seja, a capacidade que a obra tem de criar sua própria realidade, o que permite que ela se relacione com inúmeras formas de realismo, de Homero a Virginia Woolf. A realidade da ficção não é imposta, mas exposta pelo objeto ficcional, o que pode reaproximar o mestre alemão de Costa Lima. Além disso, como o filósofo paulista Leopoldo Waizbort notou com argúcia, no livro *A passagem do três ao um*, há uma forte tentativa de produção da “diferença” orientando o trabalho de Auerbach. Mais uma vez, as contribuições deste, embora preciosas, generalizam um conceito que deve ser pensado

em suas bases concretas. À ênfase no mundano, que Auerbach desenvolverá por intermédio do conceito de criatural, deve ser anteposta a noção de “figural”. Quando observarmos *Macunaíma*, de Mário de Andrade, teremos mais material para desbravar este território ainda obscurecido.

Resta, no entanto, lembrar que a Filologia Românica, campo responsável pela formação do teórico alemão, assumiu a função de examinar como o latim e as línguas românicas haviam se desenvolvido: “E, por essas mesmas razões, desde sempre a romanística atuou em um domínio supranacional, congregando línguas e literaturas que se desenvolviam, no âmbito político, sob variadas nações.” (WAIZBORT, 2013, p. 209). Essa perspectiva supranacional alimentou o conhecimento do diverso presente no pensamento de Auerbach. Sendo assim, o dessemelhante habita o método do filólogo e ampara um conceito histórico e móvel de *Mimesis* (tal qual na “Trilogia do controle), cujo embrião situa-se em um momento sócio-histórico de dispersão (1942-1945)¹⁷.

Estamos chegando em um dos passos decisivos da teoria de Costa Lima. Ele permite afirmar que a obra artística, pelo menos a produzida nos tempos modernos, não é mais um *organon*, isto é, não pode mais ser entendida como uma totalidade, finita e salva de contaminação. Pelo contrário, ela pode ser desestabilizada pela comunidade com que se relaciona e pelo imaginário infectado pela mesmice dos que lhe interpretam. Isso só aumenta a necessidade de controle e aceitação por parte dos produtos culturais.

1.10 Referência e verossimilhança

Resumindo, a aceitação envolve a existência social do literário e não deve ser negligenciada. Para ser aceita, portanto, a mimese deve ser bem sucedida, mesmo quando “supõe a sensação de semelhança e de diferença” (LIMA, 1989, p. 68). É fundamental que o sujeito reconheça o seu mundo naquele que é representado, mas entenda que eles não são iguais. Permite-se assim o recurso ao imaginário sem o qual nossa cultura não pode ser entendida, pois a reflete e repele numa relação que é sempre

¹⁷ Em *Sociedade e discurso ficcional*, Costa Lima vincula o trabalho de Auerbach ao paradigma romântico, julgando insuficiente o interesse do teórico alemão ao trabalhar a questão da mimese, visto que ele unificaria a história ocidental em um todo contínuo, sustentada pela “constância da expressão do indivíduo” (LIMA, 1986, p. 415). Sendo assim, mesmo reconhecendo que Auerbach investiga o realismo nas suas transformações (figural, caricatural, etc.), o teórico brasileiro censura a univocidade do projeto, postura que, a partir do exposto, é exagerada. A condição humana é a verdadeira constante em Auerbach e só serve de objeto de interesse em seu trabalho justamente por não coincidir consigo mesmo quando examinada em territórios sociais distintos.

intersubjetiva, envolvendo convenção e ruptura. Nesse sentido, a figura do índio se apresenta como uma imagem de longo fôlego, configuradora de uma forma que se adapta para recebê-lo, mas que o macula por distorcê-lo. Está em curso, portanto, uma representação que identifique o leitor com o herói e com sua comunidade, mas que altere o ritmo do receptor, adequando-o ao ritmo do item imitado. Dentro desta perspectiva, a mimese também é o que une indivíduo e coletivo.

Depois de Alencar, o índio figurado passa a ser uma espécie de dimensão autônoma no romance brasileiro. E será retomado, após um expressivo hiato, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Uma hipótese para essa lacuna reside na percepção de que as propostas estéticas do Simbolismo, do Parnasianismo, do Realismo e do Naturalismo feriram o gênero num de seus pressupostos discursivos essenciais, pois afastaram a retórica da história de suas poéticas. O primeiro, pela atenção dada ao caráter evocativo do signo, sua pregnância simbólica, que lhe rendeu uma série de parentescos com a música e a busca da *poésie pure*. O segundo, a partir do culto à arte pela arte, representado no estereótipo da torre de marfim e do apuro formal como imanentismo da arte. No terceiro e quarto, tem-se a intenção de retratar o tempo contemporâneo, a naturalidade da expressão adequando-se à descrição do tempo costumeiro, o atual. A ausência de correntes estéticas que tenham o historicismo como base epistemológica paralela à ausência do romance indianista não parece mera coincidência, pois, como vimos, um dos atos miméticos essenciais para a confecção do gênero indianista desde Alencar é justamente a apropriação da referência histórica como fator de verossimilhança, ou pelo menos de contexto para a interpretação.

1.11 Dupla perspectiva e símile

Se voltarmos ao significativo prefácio de Alencar, que inaugurou a primeira parte desta tese, pode-se, finalmente, perceber que, para que a relação autor-texto-leitor esteja completa, falta apenas justamente a acessibilidade temática. Esse aspecto, mais uma vez percebido pelo autor, é privilegiado no trecho a partir de “Previno-lhe...”, onde, apoiado na longa tradição aristotélica da verossimilhança, o romancista pede à sua primeira leitora que aguente firme nos trechos que poderiam lhe causar desgosto, pois estes são necessários e explicáveis.

Assim, após o prólogo de *O guarani*, o vínculo com a verossimilhança histórica (no terreno cotidiano do leitor) está definitivamente estabelecido pelo romance

indianista e o distanciamento em relação ao conteúdo (o que simula certo desprezo com a imaginação) também está efetivado. Essas foram suas duas primeiras atitudes poéticas. Da mesma forma, o contato entre as duas alteridades que sustentam o gênero também nutre a fábula da obra. Duas éticas são postas em diálogo, logo duas temporalidades se conjugam¹⁸, ainda que o autor empírico desvincule-se o máximo possível do texto. A intriga tenta captar essa heterogeneidade. Em *Alencar*, simulam-se idas e vindas temporais que combinam com a carga politemporal do contato entre as duas raças narradas. Mito e história convivem em todas as narrativas e a ficção, enquanto “poética do tempo” (RICOEUR, 1997, p. 127), postula as duas maneiras de se organizar os eventos. Quando Peri se envenena para que seus inimigos canibais morram ao comê-lo, numa cena emblemática de sua conduta híbrida, está possibilitando a referência cruzada de múltiplas identidades em confronto, que promovem uma discrepância comportamental do herói totalmente verossímil e, se verossímil, passível de ser experimentada por nós como algo real. Um comportamento que é anômalo, transtemporal, mas historicamente referenciado e compreensível, pois a verossimilhança permite que o desrespeito à lógica histórica seja historicamente valorizada.

Essa dupla perspectiva que percorre a trama é também traduzida em uma figura retórica fundamental para a compreensão do romance: o símile. Em *O guarani*, ele é análogo à própria lógica narrativa. Tudo no romance é bilíngue e precisa de certas zonas de tradução que se constroem por intermédio de inúmeras analogias dentro da trama. A primeira menção à presença real de Peri, que no início do romance está há dois dias desaparecido (como se a forma relutasse em aceitar sua presença), já é resolvida através da similitude: “Brincava com uma onça como vós com vosso veadinho, D. Cecília”, é o que diz Álvaro à heroína do romance. A conduta do indígena exige que a mimese estabeleça procedimentos internos de acomodação. Por isso, Álvaro propõe uma semelhança e uma diferença para preservar Peri na sua individualidade, mas sem aliená-

¹⁸ Assim também é em *Iracema* e até em *Ubirajara*. Este último prova como a fabulação do contato é um meio fundamental para legitimar a mimese do indígena. Após termos um livro inteiro narrado antes da colonização, isto é, apenas entre personagens indígenas, surge o último trecho do livro: “As duas nações, dos araguaias e dos tocantins, formaram a grande nação dos Ubirajaras, 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, 1984, p. 94). Desta forma, mais uma vez o romance necessita mostrar, no limite, a dupla axiologia que o sustenta e o indígena adquire significado a partir do contato futuro, que conforma diegeticamente as ações narradas. Além disso, *Ubirajara* é prova de que este contato, com todos os seus elementos essenciais, são os nutrientes de um romance indianista. Uma leitura atenta do romance percebe que em muitos momentos ele adquire composição épica em detrimento da romanesca, pois conta a história de um povo a partir da empreitada de um herói. Para isso, Alencar tem de posicionar sua história antes do contato, uma vez que, depois dele, não haveria possibilidades miméticas para a manutenção da unilateralidade do tom épico.

lo do (con)texto. Como lembra Luiz Costa Lima, a semelhança é condição tão crucial quanto a diferença para a ressonância mútua de uma cultura na outra.

É necessário insistir na importância dos relatos de navegantes na instauração destes procedimentos retóricos. Veja-se a profética carta de Caminha:

[...] Esse que o agasalhou era já de idade, e andava por galanteria, cheio de penas, pegadas pelo corpo, que parecia *seteado como São Sebastião*. Outros traziam carapuças de penas amarelas; e outros, de vermelhas; e outros de verdes. E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa *que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela*. Nenhum deles era fanado, mas *todos assim como nós* (grifos meus).¹⁹

Este é o parágrafo inaugural de uma retórica precisa de comparações onde não escapam nem a tradução cultural nem a observação dos méritos dos nativos.

Além disso, o discurso evidencia a necessidade de generalizar o ameríndio logo no segundo contato, quando diz: “Enquanto assistimos à missa e ao sermão, estaria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos, *como a de ontem*, com seus arcos e setas, e andava folgando” (grifo meu), trecho em que o símile trata de resumir a massa indígena a um todo uniforme. Começava a nascer o índio genérico que seria natural de nosso imaginário. Em alguns pontos o recurso é categórico na criação do selvagem:

[...] E conquanto com aquilo os segurou e afagou muito, tomavam logo uma esquiveza *como de animais monteses*, e foram-se para cima. “Bastará que até aqui, como quer que se lhes em alguma parte amansassem, logo de uma mão para outra se esquivavam, *como pardais do cevadouro*.”

Ou em:

[...] Mas apesar de tudo isso andam bem curados, e muito limpos. E naquilo ainda mais me convenço que são *como aves, ou alimárias montesinhas*, as quais o ar faz melhores penas e melhor cabelo que às mansas, porque os seus corpos são tão limpos e tão gordos e tão formosos que não pode ser mais!

¹⁹ Referência retiradas da versão digital da carta na página da Fundação Biblioteca Nacional. Link: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Acessado em 30/01/2015.

Há necessidade de igualar a realidade local à lógica europeia, mesmo comparando itens não muito afins como naus e casas, dado atestado em: “E segundo depois diziam, foram bem uma légua e meia a uma povoação, em que haveria nove ou dez casas, as quais diziam que eram tão compridas, cada uma, *como esta nau capitania*” (grifo meu). Enfim, os exemplos poderiam se seguir por muito mais páginas, contudo, sem a intenção de alongar mais este texto, é fundamental deixar claro que as comparações listadas acima estabelecem a lógica vigorosa do contato. Se, por um lado, há a necessidade de qualificar o indígena como selvagem e harmonizado com a natureza, por outro há a tentativa de, por intermédio do discurso, aproximar a realidade nativa da exógena como que anunciando a aculturação. Esse tipo de uso do símile prevê a tática de “homogeneizar para catequizar” que seria seguida depois.

Em todos os outros relatos de viajantes consultados, práticas semelhantes são a regra. Veja-se Hans Staden, protótipo do branco na pele do índio genérico, já que os índios querem matá-lo, pois o consideram português, confundindo assim sua “tribo”. Dois exemplos eleitos ao acaso podem ajudar a compreender como o símile atua no texto do alemão: “Lá (América) crescem madeiras parecidas com as nossas madeiras de Hessen [...] Suas mulheres produzem tecidos de fios de algodão parecidos com sacos, abertos em cima e embaixo.” (STADEN, 2010, p. 133). No trecho é possível notar as semelhanças com o escrivão português. Numa lógica semelhante, o aventureiro alemão diz que as moradias são “redondas como uma abóboda de porão, no topo [...]” (STADEN, 2010, p. 136) e os tubarões são “cações que apanham no mar” (STADEN, 2010, p. 159), etc. Tal recurso é muito comum nos relatos dos viajantes e, para não sermos enfadonhos insistindo em Staden, deixamos demais pesquisas ao leitor. Ilustrações espalhadas pelo texto também ajudam a explicar o que a competência linguística não consegue. O que deixa evidente a necessidade, por parte do enunciado, de se construir imagens sólidas no intuito de promover a aceitação da cultura local, estratégia em íntima relação com a mimese do índio no romance nacional (STADEN, 2010, p.138 e 154).

Fernão Cardim é um caso à parte e ler seu *Tratados da terra e gente do Brasil* é um deleite para quem investiga esse tópico. Veados são “como formosos cavalos” (CARDIM, 2009, p.82), o canto do guigraponga é “ao modo de repique de sino” (CARDIM, 2009, p.104), as pacas “são como leitões” (CARDIM, 2009, p.84), e os jacarés são “tão grandes como cães; tem focinho como de cão muito comprido e assim tem os dentes” (CARDIM, 2009, p.164/165). Esse último resulta em um exemplo

emblemático de como a estratégia pode distorcer a realidade representada. Resta apenas mais um caso ainda interessante aqui, como, por exemplo, aquele em que o europeu compara seus sofrimentos com os de Jesus Cristo (CARDIM, 2009, p. 71), o que é ilustrativo de como a escolha precisa dos itens comparados agrega sempre uma série de valores.

Recomenda-se a leitura do texto inteiro de Cardim para se ter uma ideia realmente sólida de como a tradução cultural (através ou não do símile) é fundamental para a formulação discursiva do contato, chegando ao ponto perigoso em que o recurso torna-se mais forte que o objetivo. Afinal, o propósito de aproximar jacaré e cão não parece exclusivamente motivado pelas características dos animais. De maneira geral, sua lista de seres e plantas é um catálogo fundamental no que se refere à expressão da adaptação de conteúdos de uma comunidade a outra.

Quando duas realidades são postas em contato, o símile é o artifício retórico fundamental para excluir-incluir referenciais na troca cultural. A seguir, é Antônio de Mariz quem garante uma comparação muito em voga em tempos de leituras pós-coloniais de Alencar: “Crede-me, Álvaro, é um cavaleiro português no corpo de um selvagem.”, diz o patriarca sobre Peri. O romancista cearense não poderia ter sido mais certo. Já aqui nos acostuma com o procedimento exotópico que garante boa parte da longevidade do romance indianista. O português empresta à conduta de Peri o acabamento que este não pode ter (certamente limitando sua potencialidade). Entretanto esta é uma das demonstrações do ato exotópico no livro. Com Bakhtin, o autor-criador também dá acabamento aos seus personagens. Por isso, a percepção do fidalgo português está longe de ser autoritária. Lembremos que a instância narrativa, para adstrar duas identidades em diálogo, desenvolve duas intrigas paralelas que exercem dois posicionamentos axiológicos, um no limite do outro. Isso é visível desde a descrição inicial da casa lusitana, que termina mesclando à casa portuguesa o cheiro local de benjoim. Temístocles Linhares, ainda que não explore as possibilidades hermenêuticas do achado, percebe a abundância deste procedimento retórico no tratamento do herói alencariano:

Mas Peri era também o homem forte, cheio de confiança em si, que não precisava de ninguém, que tinha como a andorinha as asas de uma flecha, como a cascavel o veneno das setas, como o tigre a força de seus braços, como a ema a velocidade de sua carreira, que só podia morrer uma vez, mas uma vida lhe bastava. (LINHARES, 1987, p. 84)

Sendo assim, o índio se constrói ficcionalmente por intermédio de fragmentos, ruínas, geralmente associados ao ambiente histórico-mítico que produz o imaginário branco a respeito dele. Para falar com Walter Benjamin, a similitude cria um campo alegórico no qual o sujeito imprime sua subjetividade histórica, pois opera com o insignificante, já que não há mais sentido original a ser explorado, e significante, posto que o alegorista estabelece o sentido que deseja. O método alegórico é destrutivo. Dinamita a totalidade em prol das ruínas que formam os processos históricos. Sobre o outro (alos) que é o índio só se pode falar (agorein) em um contexto que se situe pós-queda e anterior à redenção. Por isso, é possível discordar de Candido quando afirma que em *O guarani* a vida se subordina a uma personalidade inteiriça (CANDIDO, 2007, p. 538), assim como não há “apoteose” heroica ao final de seu percurso. O sentido histórico do índio de Alencar atua como disjunção, isto é, atua não como harmonizador dos conflitos (prática do simbólico), mas principalmente revelando as contradições da sociedade na qual habita (prática do alegórico).

Além disso, as estruturas sintagmáticas do romance investem em uma problematização de sua função propositiva. Em outras palavras, o discurso não se ressent de não veicular uma única visão de mundo. Nele, tem-se uma estrutura fixa, que ora pode ser positiva, ora negativa. No primeiro caso, diz-se “Peri é um cavaleiro português”, enunciado que se funda sobre uma constatação positiva. Contudo, ao mesmo tempo o conhecimento enciclopédico do leitor atualiza outro tipo, negativo, de enunciado, pois sabe que “Peri não é um cavaleiro português”. Esse jogo de presenças e vazios, recorrente em todo o romance de Alencar (e presente também em *Iracema*) ajuda o romancista a produzir um imaginário complexo a respeito do indígena.

1.12 O índio contra o romance

A dupla intriga mencionada anteriormente também é fundamental para que se perceba que os princípios básicos da narrativa obedecem a dois universos identitários, fato que afeta a própria verossimilhança. Em *O guarani*, o que é verossímil para Peri, não o é para as outras personagens (como Ceci, no início, descrente de que ele tenha capturado a onça) e às vezes nem mesmo para o narrador. Veja-se um exemplo ainda no início do romance, quando o herói contempla Cecília em seus aposentos: “Que lhe importava o precipício que se abria aos seus pés para tragá-lo ao menor movimento, e sobre o qual planava num ramo fraco que vergava e se podia partir a todo instante”

(ALENCAR, 2006, p. 15). A preocupação com o gesto impertinente serve certamente para mostrar a devoção autodestrutiva que caracteriza o protagonista. Mas também é usual para destacar a impertinência que a figura do índio carrega nas primeiras tentativas romanescas. Descrever o galho fraco e não quebrá-lo é o tipo de desvio que pode ferir a verossimilhança da intriga, beirando o *deus ex machina*. O romance defende sua legitimidade estabelecendo, como na cena anterior, o diálogo entre duas verossimilhanças distintas que precisam encontrar a síntese na narrativa. Mário de Andrade, em *Macunaíma*, aproveitará estes exemplos de forma muito mais radical. De qualquer maneira, este princípio de impertinência acompanhará a imagem do índio por toda a tradição ficcional que se ocupará dele.

A cena também revela o sentimento limítrofe entre ambos e permite que se situe a importância da intriga amorosa no nascedouro do romance indianista entre nós. Ninguém melhor que Doris Sommer, no texto “Pelo amor e pela pátria – Romance leitores e cidadãos na América Latina”, soube explicar este fenômeno que marca a ficção da América Latina, ao utilizar-se dos pares apaixonados para unir culturas aparentemente indissociáveis, superpondo *Eros* a *Polis*. A história de amor principal estabelecia-se análoga à competência dos estados em construção, fortes o suficiente para unir sob sua proteção quaisquer tipos de indivíduos. Contudo, ainda que Alencar pareça também se encaixar na leitura feita pela autora, se olharmos mais atentamente alguns de seus textos, principalmente *Iracema* e *O guarani*, veremos que a visão do cearense é muito mais complexa. Ele foge a estes padrões encontrados por Sommer, ao apresentar o amor como algo escondido, insolúvel, flutuante, a exemplo da inquietante cena na qual Álvaro compreende e nega as verdadeiras intenções de Isabel, já óbvias aos leitores (ALENCAR, 2006 p. 142-145).

Dessa forma, o caráter intransigente das histórias de amor em *O guarani* sugere, sutilmente, um esquema de estamento em crise, já que problematiza a relação entre indivíduos pertencentes ao mesmo círculo e concebe de forma traumática o entrelaçamento de sujeitos de esferas sociais completamente distintas. Algo que também foi percebido por Nelson Werneck Sodré, nos seguintes termos:

O indianismo representa, no processo histórico da literatura brasileira, [...] a manifestação de uma sociedade de senhores de terras, de regime de trabalho servil, em que apenas se esboça a classe intermediária. Nesse sentido, corresponde plenamente aos traços essenciais daquela sociedade. É a sua criação específica. Utilizando velhas ideias e conceitos seculares traduz, em termos do século XIX e em linguagem

literária, o que existe de mais caracterizado no meio brasileiro. (SODRÉ, 1976, p. 269)

Trechos como os expostos acima também ajudam na construção do sentido crítico das zonas limítrofes organizadas pelo enredo e se complementam em outros excertos, como numa das cenas em que Peri salva Cecília: “A árvore tremia; por momentos parecia que pedra e homem se enrolavam numa mesma volta, e precipitavam sobre a menina sentada na aba da colina” (ALENCAR, 2006, p. 94)

Muitas vezes, o impacto causado pela figura do indígena se situa entre a impossibilidade de entendimento e a tradução:

D. Antônio o ouvia sorrindo-se do seu estilo ora figurado, ora tão singelo, como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno. O fidalgo traduzia da melhor maneira que podia essa linguagem poética a Cecília, a qual já livre do susto queria por força, apesar do medo que lhe causava o selvagem, saber o que ele dizia. (ALENCAR, 2006, p. 97)

Outra consequência do contato é o uso da terceira pessoa por Peri para falar de si. Isso mostra certo transtorno de identidade, como se o herói fosse um estranho a si mesmo e tivesse de ser traduzido primeiramente por si próprio e para si próprio, procedimento retórico que permanece até hoje em paródias mais apressadas e superficiais que abordam o elemento indígena. Nelas, há uma referência externa de si para si, como se nele fosse possível estabelecer-se a própria exotopia, algo que sabemos impossível. Contudo, cria-se o artifício como resolução do problema mimético. Incapaz de sustentar a subjetividade da alteridade, o que implicaria assumir Peri enquanto “eu” e não “ele”, o romance investe numa solução discursiva que simule o *lócus* do outro. Veremos depois que a solução empreendida por Deborah Goldemberg, ainda que partindo de referenciais completamente distintos, é tão especulativa quanto essa.

Assim, muito já se disse sobre o caráter híbrido do romance de Alencar, mas parece não se ter entendido que isso, antes de ser uma exigência política, ideológica e até institucional, é a garantia do sucesso da forma. Dialoga-se com o mundo num jogo de atração e repulsão onde, ao fim, o histórico serve de base, mas nunca se confunde com o estético. O caráter híbrido da obra alencariana, que Silviano Santiago resume à “mistura de raças, de culturas, de costumes [...]” (SANTIAGO, 1984, p. 5), se estende também à base discursiva bifacetada entre os dois discursos mencionados, sem os quais não haveria romance indianista. Pensemos no contexto do século XIX. Sem índios, fato

que, se por um lado não pode garantir a fidelidade de sua representação, por outro, não pode desmentir qualquer narrativa feita a respeito deles. Assim, Costa Lima é lúcido quando afirma que “Vivos ou mortos, podemos, pois, ser estímulo para os sonhos alheios, sem que sejamos responsáveis pelo que então digamos, façamos ou recomendemos. Não somos responsáveis por nossas imagens, mesmo porque não somos idênticos a elas” (LIMA, 1989, p.61). Aqui está a base do imaginário e de como as representações sociais podem controlá-lo. Ou seja, a fusão do discurso histórico com o fictício explora a veracidade concernente ao primeiro. O índio é visto em nossa literatura como um elemento de conexão entre uma série de histórias fantásticas e afastadas da realidade e a base mais sólida da representação de nossa história oficial, coroada na construção de modelos de organização social para os tempos contemporâneos à escrita das obras.

O índio é uma figura transitória, já que se equilibra entre campos – e tempos – distintos, que denuncia as contradições da civilização e os descompassos no tempo em que estamos inseridos. Num mundo que vem sendo descrito através das cada vez mais alardeadas formas “líquidas”, sua figura adquire contornos ainda mais inconstantes. Em 2011, Paulo Scott escreve um romance que resgata o imaginário indianista a partir da personagem que irá se envolver com o protagonista. Em outro ponto deste estudo, falaremos mais a respeito deste romance, contudo não podemos deixar de insistir na imagem evocada quando a amante nativa é introduzida. O encontro dos dois é narrado numa cena extremamente simbólica. Maína, num dia de chuva, “era uma indiazinha segurando uma pilha de jornais e revistas contra o peito. A seu lado, duas sacolas brancas de plástico largadas no chão.” (SCOTT, 2011, p. 18) A imagem reencena o encontro de Martim e Iracema, apostando na indefinição do espaço (pouca visibilidade) para explorar os dois elementos visuais de destaque: as revistas e os jornais e as sacolas. A índia, da mesma forma que em um trabalho de Braque, surge como uma *bricolage* feita de elementos de ordem distinta. Sua natureza silvícola e abandonada é complemento dos periódicos que carrega. Maína já é mestiça, feita de duas dimensões culturais, e representa, no momento em que Paulo a encontra, um comunicante de dupla orientação. Logo saberemos que ela conhece algumas palavras em português e que lê os jornais abandonados na estrada para aprender mais. O *bricoleur*, improvisador que dos destroços inventa novos usos para as ruínas que o cercam, passará a ser o interlocutor do estagiário. Maína é, portanto, como Iracema e Peri, mais um objeto alegórico, feito de fragmentos de discurso legados pela mimese indianista/indigenista.

Resta dizer ainda que o indígena, e Alencar provavelmente o sabia, é uma imagem essencialmente pré-capitalista, por isso mesmo avessa ao imaginário romanesco padrão. Sua presença desestabiliza o ideal civilizacional europeu e serve de demonstração inquietante da possibilidade de o homem moderno e instruído se relacionar com sua pré-história. Por isso, o tempo geralmente é um fator de inquietação no gênero, começando pelas idas e vindas alencarianas, passando pela “ficção científica” de Menotti del Picchia, e da multifacetada obra de Deborah Goldemberg. Por isso, também o índio serve como alternativa de escape do controle do imaginário, pois é um elemento inescapável da história oficial, mas mostra tudo aquilo que ela não se orgulha de ter sido.

2 MACUNAÍMA E A FIGURAÇÃO DO INDÍGENA

*A gente escreve o que ouve,
nunca o que houve.*

– Oswald de Andrade

2.1 Anamnese e memória

O romance *Macunaíma* é um ato de rememoração criativa do que fez Alencar, especialmente em *Iracema*, mas a partir de outros códigos de figuração. No seu centro está o choque de culturas que foi base também do texto alencariano e não pode deixar de ser enfrentado. Todo contato literário entre nativo e branco reinaugura a imagem do contato original e a teoria de Erich Auerbach sobre aquilo que ele chama de “Figura” nos ajuda a entender esse uso estético do histórico, relacionando eventos livres do mecanicismo e da coerência meramente causal.

Assim, podemos ver como *Macunaíma* refigura o projeto alencariano, tentando resolver uma aporia que Alencar tateou timidamente, a presença de um imaginário pré-capitalista no interior de uma sociedade (e de uma forma) burguesa. A figura do índio torna-se, por esta perspectiva, uma ferramenta que mostra as contradições da história e estimula sua constante reinterpretação. Como a relação entre Alencar e Mário de Andrade, ao nosso ver, ocorre dentro da dinâmica das figuras, é necessário entender seus fundamentos. Assim, duas outras obras são elencadas com o intuito de examinarmos estas relações, *Concerto carioca*, de Antonio Callado, e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho.

Essa indecisão entre o histórico e o imaginário são centrais na fortuna crítica de *Macunaíma*. A ideia de rapsodo, isto é, do porta-voz do folclore, é a mais popular na descrição deste hibridismo entre o ficcional e o factual, e a falta de caráter do herói se processa também em recorrência desta ambivalência. Afinal, a identidade desarmônica de *Macunaíma* é dinamizada por Mário de Andrade no terreno do discurso, na organização retórica do livro e isso envolve principalmente o estudo da “palavra dada” (promessas e juras que o herói faz) e da natureza injuriadora de muitos de seus enunciados.

Os mecanismos de “ascrição” e “imputação” estudados por Ricoeur, tornam-se também fundamentais para o estabelecimento da identidade narrativa (centrais em livros

como *O si-mesmo como outro*) e para emprestar coerência formal para uma fala que se equilibra entre a ficção e a história. Por isso, esse é o caminho que parece mais apropriado para finalizar a discussão a respeito da mimese do indígena efetivada por Mário de Andrade. Sendo assim, pretende-se discutir estes aspectos estilísticos que, sendo autorais, articulados pela mão de Mário de Andrade, atualizam e respondem a uma estilística de gênero, o romance indianista. Sem certa compreensão da importância metodológica e heurística das formas retóricas, já o disse Bakhtin, é impossível pensar a palavra romanesca, os tipos de representação que nela circulam e a verboideologia por trás do gênero. Começemos, entretanto, pelo principal intertexto inicial no projeto de Mário de Andrade.

Considerando a obra de José de Alencar e a tradição indianista iniciada por ela, insistimos que, após o Romantismo, a figura do índio passou a ser utilizada em nossa literatura como um elemento de conexão entre uma série de histórias fantásticas e afastadas da realidade e a base mais sólida da representação de nossa história oficial, coroada na construção de modelos de organização social para os tempos contemporâneos à escrita das obras. Sendo assim, sua imagem é memorizada/evocada por inúmeros autores que o canonizam, o que envolve, naturalmente, o estabelecimento de regras e expectativas geradas pelos/sobre os textos inseridos neste percurso. Isso nos leva à relação entre a teoria do romance e os aspectos decisivos do controle do imaginário, retomada, recentemente, por Luiz Costa Lima em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. O autor volta à questão justamente para discutir seu teor anamnético: “Ao passo que a memória é retentiva, conservando uma cena do passado, a evocação (*anamnesis*) supõe a busca de recuperar o que passou a partir do resto que se tenha guardado” (LIMA, 2009, p. 135). Dessa forma, ainda de acordo com o teórico, nesta última a presença da imaginação é mais forte, já que, para recuperar o que se esqueceu, deve-se organizar as imagens em associações significantes. Sendo assim:

Quando, ao contrário, a evocação assume a liberdade de conceber uma cena alternativa ao passado memorizado, suposto ou imaginável, ela perfaz o caminho da *mimesis*. A *diferença* se engendra a partir do passível de ser pensado a partir de um tempo aberto. [...] Se a diferença guarda semelhanças com o passado, não é porque as possibilidades do fazer já estavam saturadas, senão porque é limitada a capacidade combinatória humana. A *evocação (anamnesis)* converte-se, por conseguinte, em semente da *mimesis* quando deixa de procurar restaurar o passado, senão que dele se desvia e tematiza o que, a partir do resto guardado, na memória coletiva ou privada, é passível de ser desdobrado com aquele resto. Isso equivale a dizer que não há,

na *inventio*, nem um estado de absoluta abstração mental, isto é, de absoluta desreferencialidade, nem, ao contrário, de referencialização previamente localizável. Entender que a *mimesis* (uma certa *mimesis*) contém uma *inventio* significa que ela inclui, absorve e transforma um *resto*; quando ele é identificado, é entendido como *referência*. (LIMA, 2009, p. 141) (grifos do autor)

O primeiro passo de qualquer prática de controle seria, justamente, relacionar a obra com algo pré-dado a ela, transformando em memória (retenção) o que poderia ter sido anamnese (criação).

Paul Ricoeur, por sua vez, estabelecerá, no seu *A memória, a história, o esquecimento*, critérios semelhantes, ao identificar dois tipos de operadores retentivos na consciência humana. O primeiro deles, a “memória”, é um tipo de recordação passiva e involuntária. Quanto ao segundo, a “recordação”, trata-se de um objeto buscado, motivado, fruto, portanto, de um esforço espiritual produtor, ou seja, anamnético. É nesse ponto que recordar torna-se contíguo a imaginar, já que a anamnese opera, neste caso, sob a batuta do imaginário. Uma criação cultural do tipo de um gênero literário envolve inevitavelmente estas duas disposições, a retentiva (que o sustém enquanto pronto e “mesmo”) e a criativa (que garante sua continuidade e diferença).

A primeira frase de Macunaíma evoca Iracema²⁰: “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite” (ANDRADE, 1977, p. 9). Aqui, como em muitas ocasiões, Cavalcanti Proença, em seu *Roteiro de Macunaíma*, percebeu as inúmeras semelhanças (PROENÇA, 1977, p. 37-38) entre a trajetória do herói de nossa gente e o périplo da virgem dos lábios de mel. Contudo, a abertura do livro de 1928 é muito mais do que referência ou intertexto com o clássico romântico. Não é difícil perceber como este tipo de colagem atua de forma implorativa na ideia de mimese como *imitatio*. O romance de Mário de Andrade começa com uma invasão ao passado, exumando o corpo morto e estático da tradição:

²⁰ A “paternidade” de Alencar é atestada por Mário de Andrade em vários momentos, fato que não escapou a Telê Porto Ancona Lopez: “‘Pai’ ou ‘pódole’, segundo expressão encontrada por ele nas lendas dos Taulipang e Arecuná transmitidas por Koch-Grünberg, significa a ligação do primitivo a um totem, a uma entidade protetora, de sua mesma espécie ou não. Todos os fenômenos do universo do índio possuem o seu ‘pódole’ e alguns deles entram na composição de contos astronômicos, quando os totens se transferem para o ‘vasto campo do céu’, tornando-se estrelas.” (LOPEZ, 1974, p. 75). No entanto, Lopez se pergunta por que Mário teria tirado da edição de 1928 a homenagem ao autor cearense da epígrafe de seu trabalho e conclui que Alencar estaria distanciado demais da renovação a que fenômenos como a antropofagia se propunham, além de carecer das informações etnológicas (e pesquisa regional) que, para Mário, formariam o caráter real do seu herói e, conseqüentemente, do brasileiro.

E a regra valerá para o que há de vir. Porém, se em vez de a evocação trabalhar para trás, isto é, orientar-se pelo passado que procura reconstituir, desviar-se e passar a tematizar o que, lançando mão de elementos provenientes do tempo adiante, parecesse plausível? A evocação aproveitar-se-ia agora do resto que guardou e/ou reconstitui hipoteticamente um passado de que seu agente não pode estar absolutamente seguro – caso em que, utilizando o título do livro de R. Koselleck, passamos a ter o ‘futuro passado’ – ou se dá a liberdade de conceber uma cena alternativa à apresentada pela memória. (LIMA, 2012, p. 139)

Estamos diante, portanto, de uma torção temporal, já que a leitura presente exige a reconstituição (hipotética) do passado conhecido. Esse tipo de efeito, que pode ocorrer em qualquer obra, é ainda mais forte no caso dos textos que representam o indígena, já que seu contexto figural envolve refletir acerca da história do país. A evocação impõe uma alternativa ao passado memorizado que, no caso da releitura de Mário de Andrade, enfatiza o desvio em detrimento da semelhança. O autor paulista mimetiza o indígena de forma mais radical, pois ele já nasce como um problema de percepção (ênfatisado pela técnica modernista) e de memória, pois atua na nossa expectativa de leitor cultivado e instruído pela tradição da prosa nacional. Continua, portanto, o tratamento alencariano oblíquo dado à história, e, agora se pode dizer, à noção de “verdade”.

Ao se relacionar explicitamente com Alencar, de forma tão visível e urgente, pela releitura exposta na primeira frase de seu livro, Mário de Andrade está mais do que redefinindo os rumos de um projeto de literatura e nação. Como diriam os teóricos da estética da recepção, o autor está “transgredindo os limites” do texto original e recontextualizando sua “estrutura de efeitos”. Lendo justamente os preceitos principais da teoria recepcional, a fim de concluir sua reflexão sobre a anamnese, Costa Lima insiste que

Na experiência da arte, não há fatalidade porque o objeto imaginário, mantendo-se irreal, não se plenifica enquanto combinação de imagens se não enquanto articulação de irrealis com vazios (Leerstellen), como, incorporando a tradição fenomenológica, diria Wolfgang Iser; vazios que se suplementam – não complementam! – conjunturalmente: pela concretização efetuada pela leitura. Isso provoca uma dupla consequência: do ponto de vista do artista, retira-o da fatalidade de passar a limpo ‘imagens’ que guardou de sua própria vida; do ponto de vista do receptor, em vez de passivamente deixar-se fascinar, tal articulação precisa ser alimentada por seu próprio imaginário. Em ambos os casos, não há pobreza nem fatalidade, mas produção que ousa qualificar de anamnética. (LIMA, 2012, p. 155)

A partir da pesquisa de Lima, portanto, pode-se entender o teor libertário do início do romance de Mário de Andrade, complementando a leitura que Cavalcanti Proença canonizou, já que impede, no seu primeiro sintagma, que sua obra seja reduzida à passividade memorialística e se insira no âmbito criador da anamnese. Mais do que isso, tendo em vista a retomada de José de Alencar no interior da saga de Macunaíma é possível iluminar, mais uma vez, de que forma a imagem do indígena se transforma dentro de nossa história literária. Isso nos leva ao terreno do “realismo figural” (justificando a alta incidência do termo “figura” até este ponto deste trabalho), esquema de transformação do imaginário que parece ser o mais frutífero para contextualizar o sistema indianista/indigenista brasileiro. O conceito de “figura” abordado aqui surge no contexto da obra de Erich Auerbach, sendo, antes de tudo, um instrumento hermenêutico de interpretação bíblica que, por homologia, atua também na investigação histórica, por intermédio da dinâmica prefiguração/refiguração.

2.2 Figura e indianismo

O autor de *Mimesis* trabalha com a origem e desenvolvimento do termo “figura”, com o intuito de definir o que viria a ser a “interpretação figural”. Avaliando a lógica do pensamento cristão, explica que:

Certos trechos nos Atos (por exemplo, 8:32) mostram que a interpretação figural desempenhou um papel importante na missão cristã desde o seu começo. Parece natural que os novos judeus-cristãos procurassem prefigurações e confirmações de Jesus no Velho Testamento e incorporassem na tradição as interpretações assim obtidas; especialmente porque havia uma noção corrente entre eles de que o Messias seria um segundo Moisés, de que sua redenção deveria ser um segundo êxodo do Egito, no qual os milagres do primeiro seriam repetidos.” (AUERBACH, 1997, p. 43)

Esse exemplo é central para entender o caráter prefigurativo que a história muitas vezes deve assumir. Após Jesus, o tempo inclina-se sobre si mesmo e revisita fatos passados à luz do significado atribuído por tempos posteriores. Moisés, por exemplo, não tem mais valor por si só, passando a ser uma prefiguração do filho de Deus. Segundo Auerbach:

O Velho Testamento, em seu todo, deixou de ser para ele (Paulo) um livro da lei e da história de Israel para tornar-se, de modo integral, uma promessa e uma prefiguração de Cristo, um livro em que não há nenhum significado definitivo, mas tão-somente profético, e que só fora preenchido agora, no qual tudo está escrito ‘para nossa salvação’ (I Cor. 9:10 cf. Rom. 15:4) e onde justamente os acontecimentos mais importantes e sagrados, as leis e os sacrifícios são formas provisórias e prefigurações de Cristo e do Evangelho [...] (AUERBACH, 1994, p. 44)

A partir dessa reflexão, entende-se a história numa relação contraditória com o futuro, visto que estabelece “um novo sistema de profecia figural, no qual o novo Messias preenche e anula ao mesmo tempo a obra realizada pelo seu precursor” (AUERBACH, 1994, p. 44). O mesmo ocorre com o sistema de imagens representativas do índio na literatura brasileira. Assim, a cena do encontro entre o branco e o nativo, para ficarmos em um exemplo, seria incessantemente consumada nos vários textos aqui analisados, cumprindo uma promessa figurativa presente em configurações anteriores. Isso ocorre porque, na realidade figural, os significados estão ainda em aberto e um novo item histórico pode preencher e transformar um dado pretérito. É essa dialética de protensão e retenção que marca o sistema figurativo:

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda. É claro que os elementos puramente espirituais entram na concepção do preenchimento derradeiro, já que ‘meu reino não é deste mundo’; ainda assim será um reino real, não uma abstração imaterial; apenas a *figura*, não a natureza deste mundo, passará e a carne ressuscitará. Como na interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa a outra, a interpretação figural é ‘alegórica’ no sentido mais amplo. Mas difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto pelo que significa. (AUERBACH, 1994, p. 46)

A figura é, portanto, um instrumento de interpretação histórica (AUERBACH, 1997, p. 49) que, segundo Walter Bruno Berg, permite uma alternativa para a hermenêutica tradicional da história moderna. De acordo com ele,

A concepção moderna pressupõe a existência de um tempo contínuo que permite uma interpretação dos acontecimentos históricos conforme o princípio da causalidade, ou seja, ‘a linha horizontal ininterrupta dos acontecimentos consecutivos’.

A esta concepção da história, a hermenêutica da figura está diametralmente oposta: segundo ela, não é a sucessão contínua dos acontecimentos que lhes confere sentido (histórico), mas sim sua conexão com um fator em certa medida extra-temporal (BERG, 1994, p. 18)

Ao enfatizar o descontínuo e o fragmentário, a hermenêutica da figura substitui a lógica científica de exame do tempo pela percepção estética dos eventos cronologicamente organizados. Foi aqui que Hayden White viu novidade no projeto historiográfico-literário de *Mimesis*, ou seja, a possibilidade de manter um esquema causal liberto das noções mecanicistas da história positivista e do *telos* do evolucionismo tradicional. Neste mesmo livro, esse esquema se constrói também ao abordar o destino histórico das formas literárias pelo acompanhamento da noção de realismo, já que a figuralidade permite que se reconheça a verdade da história por trás daquilo que o teórico alemão entende por representação literária realista, no mínimo até Flaubert. As duas esferas, unindo-se, permitem assegurar que não exista fenômeno cultural inerte, isto é, que seja efeito de uma causa implacável do tempo.

Outro aspecto essencial para a discussão presente é apontada por Guillermo Giucci, quando afirma que, em *Figura*,

Erich Auerbach revela o complexo entrelaçamento entre a ontologia e os interesses humanos, entre a essência (Deus) e as demandas contextuais. É preciso, não obstante, desde já esclarecer que a consciência moderna da historicidade do conhecimento não entra necessariamente em contradição com a vontade de saber unitário. O artigo de Auerbach, “Figura”, reflete essa tensão entre universal e o particular. (GIUCCI, 1994, p. 27)

O teórico alemão, de fato, insistia no conflito entre espiritualização e historicidade que fundamentava os testamentos e seria um dos seus legados nas definições estilísticas dos projetos culturais humanos. Giucci, consciente disso, termina sua reflexão defendendo que

A profecia figural implica a interpretação de um acontecimento mundano através de um outro; o primeiro significa o segundo, o segundo preenche o primeiro. Ambos permanecem acontecimentos históricos; ainda assim, vistos deste ângulo, contém algo de provisório e incompleto; um remete ao outro e juntos apontam para algo no futuro, algo que está para vir, que será o acontecimento real, verdadeiro, definitivo [...] Desse modo, a história, com toda a sua força concreta, permanece para sempre uma figura encoberta, requerendo uma interpretação. (GIUCCI, 1994, p. 50)

Por via destas características, é possível novamente associar a dinâmica da figuralidade com o indianismo brasileiro, processo esse que deve integrar a análise de *Macunaíma* à luz do projeto alencariano. Por isso, e pensando que a execução da análise literária propriamente dita em Auerbach parte do projeto constante em *Figura* para o empreendimento analítico de *Mimesis*, é necessário voltar, rapidamente, ao contexto onde foi produzida a obra de Alencar e ao seu estilo literário antes de prosseguirmos. O autor cearense, desde o momento quando funda o romance indianista entre nós com *O guarani*, até abordá-lo em profundidade com *Iracema e Ubirajara*, insere o índio em uma sociedade sem (ou com muito poucos) conflitos de classe. Por isso, como já foi dito no capítulo anterior, o estilo retórico das consciências representadas permanece muito semelhante. O primeiro romance indianista alencariano se passa em 1604, tempo no qual era impossível haver a mescla de tons e estilos que Auerbach descobre no século XIX e que orienta sua interpretação da história literária, consequência da estratificação social presente nestes tempos. Sendo assim, o *ethos* exposto nos textos alencarianos é particularmente abstrato para o seu leitor contemporâneo. Os demais romances indianistas do autor de *Lucíola* só recuam para um tempo cada vez mais remoto, homogêneo, atestado pelo andamento essencialmente épico e monológico da retórica em *Ubirajara*. A necessidade de cumprimento do potencial imaginário do índio em um universo burguês torna-se assim uma carência que a literatura brasileira tentará resolver ao longo do tempo.

Chega-se, por este rumo, em um momento no qual é preciso pensar também nas condições estilísticas do Romantismo. Somente com Flaubert seria introduzido um tipo de olhar objetivo na história da literatura que, de acordo com a interpretação formulada por Auerbach, envolveria uma transformação na mimese literária ocidental:

Desta forma, os objetos preenchem inteiramente o escritor, ele se esquece a si próprio, o seu coração serve-lhe tão-somente para sentir o

dos outros; e quando este estado, atingível somente pela violência de uma paciência fanática, for alcançado, a expressão linguística plena, que ao mesmo tempo apanha integralmente o objeto em questão e o julga imparcialmente, apresenta-se de per si: os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade. A isto junta-se uma concepção da mistura de estilos que surge da mesma visão místico-realista; não haveria objetos elevados e baixos; o universo seria uma obra de arte criada sem parcialidade, o artista realista deveria imitar os processos da criação, e cada objeto conteria, na sua peculiaridade, perante o olho de Deus, tanto a seriedade quanto a comicidade, tanto a dignidade quanto a baixeza. (AUERBACH, 2011, p. 436)

O autor de *Madame Bovary* lida com a representação da realidade contemporânea de forma oposta a de Balzac, que preenche seus enredos com movimentos abruptos e decisões impetuosas. Isso ocorre, pois, a Flaubert, interessa mais a longa duração da mediocridade cotidiana, ao passo que um enredo cheio de peripécias e reviravoltas deveria atenuar o efeito catártico do sentido da “vida comum”. A partir dessa constatação, podemos voltar a Alencar e seguir a investigação da dinâmica figural no indianismo. A escolha estilística de Flaubert permite que concebamos um “subsolo político, econômico e social [...] relativamente estável” (AUERBACH, 2011, p. 440) da sociedade retratada que é, contudo, cheio de tensão. O enredo de *O guarani*, assim como os de Balzac, é composto de maneira oposta, enfatizando a instabilidade do *status quo* como forma de mimetizar os conflitos político-culturais que servem de base ao choque de realidades focalizado pelo enredo. Nesse sentido, antípoda ao procedimento do criador de *Salammbô*, o enredo de *O guarani*, ao sugerir inúmeras formas de escapatória do contínuo espaço-tempo convencional, não permite que a carga das divergências seja percebida com a profundidade atingida por Flaubert, ainda que seu efeito seja mais libertador. De qualquer forma, a mistura de classes que permite a emergência do Realismo “com R maiúsculo” em *Mimesis* deverá retornar a seguir, quando mencionarmos a discussão ricoeuriana a respeito da verossimilhança e da estética realista.

Pensar o romance considerando certos intérpretes do conceito de figura em Auerbach pode levar a conclusões opostas à análise aqui pretendida. A principal delas deve sustentar que o romance seria uma manifestação discursiva essencialmente antifigurativa, opinião defendida por Guillermo Giucci em mais de uma oportunidade:

No campo da ficção, creio que você marca a primeira grande ruptura em relação a este mundo transcendental, o que remete obviamente a Lukács, na *Teoria do romance*, o *Quixote* como fragmentação da

homogeneidade, índice da polifonia de vozes, como perspectivismo, como a relatividade cultural. (GIUCCI, 1994, p. 40)

O comentário é instigante, pois determina que a prosa romanesca deva ser essencialmente não figural ao assumir valores contemporâneos não finalizados e relativos. A isso é necessário acrescentar duas considerações. A primeira entenderia que, sendo verdade que a linguagem do romance se relaciona com valores em transformação, frutos do caráter não finalizável dos tempos modernos, isso só pode vigorar de forma exclusiva com relação ao texto, ou, para usar um conceito mais caro aos comentadores de Auerbach, à “forma”. Dito de outro modo, o romance enquanto gênero e, principalmente, seu papel em um sistema literário (e cultural) mais amplo que o contextualiza, ou seja, aquele que o compreende como um fenômeno em íntimo contato com outras “séries” (Tynianov) e dentro das tensões sentidas pela formulação de uma “tradição” (Eliot) pode sim ser interpretado pela perspectiva figural. “A figura é mais concreta e dinâmica do que a forma” (AUERBACH, 1997, p. 17)²¹, diz o teórico alemão no início de seu estudo. Afinal, se pensado dentro de um processo mais abrangente, que transcende os exemplos particulares, é possível entender como a romanesca usufrui da noção de “mudança do constante” a que se pode associar o conceito de figura e outras noções importantes para esta pesquisa como as de “imagem literária” (Bakhtin) e “choque de horizontes” (Jauss).

Uma segunda consideração, esta de caráter essencialmente teórico, entende que há sim uma razão de indeterminação e incompletude que atua na noção orgânica do que é a interpretação figural. Ao pensar a história literária, e isso o próprio Giucci explicita no trecho de sua autoria citado anteriormente, Auerbach entende que certas imagens se relacionam com outras antecedentes, como se fossem o seu cumprimento e, se isso permite uma pseudoeternidade, que cria a ilusão de coesão sistêmica infinita, ela também impede que interpretemos as imagens culturais como se tivessem sentido nelas mesmas. Todos conhecemos os autores prefiguradores de outros que formam certos modelos (que, certamente, devem ser discutidos e repensados) da dinâmica de nossa história literária. Aluísio Azevedo se cumpre em Rubem Fonseca. Manuel Antônio de

²¹ Luiz Costa Lima, pensando nas diferenças entre figura e forma, conclui, após citar Auerbach que “*Figura é mais sensível e dinâmica (sinnlicher und beweglicher) do que forma e conserva mais puramente do que imago o próprio do original (und bewahrt das Selbst des Ursprünglichen reiner als – imago*”. Assim Auerbach ressaltava não só a vocação mais concreta e dinâmica de *figura* como ainda, mediante sua aproximação diferencial com *imago*, sua vocação de mantenedora do próprio original.” (LIMA, 1994, p. 221)

Almeida é cumprido em Lima Barreto e este, por sua vez em João Antônio. Simões Lopes Neto prefigura Guimarães Rosa e assim por diante... Não à toa, acabou-se de citar T.S. Eliot, que no seu clássico ensaio “Tradição e talento individual” estabeleceu a dinâmica da literatura, justamente a partir de um combate na qual o poeta contemporâneo tem que sacrificar parte de sua personalidade àqueles que vieram antes dele. Autores posteriores, do tipo de Jorge Luis Borges e, ainda mais recentemente, Harold Bloom, também estabeleceram pressupostos teóricos que minimizam a teoria determinista da influência e a inserem em um panorama mais complexo de apropriações que podem ser dispostas em várias direções. Pensando no tópico que nos interessa, é possível afirmar que a figuração do índio no romance brasileiro é um projeto que nunca será dado como pronto, nunca estará terminado, e parece sempre remeter a um protótipo ideal que se estabelece no futuro. A lógica do indígena é essencialmente figural, pois envolve uma origem semântica a ser desbravada de tempos em tempos e um projeto semiótico ocupado com seu porvir. Assim como José de Alencar o influenciou, Mário de Andrade também modifica a forma como percebemos os textos alencarianos.

É justamente essa provisoriedade absoluta do signo figural que estabelece aparentemente uma espécie de “atemporalidade”, mas que, na realidade, se consuma sempre no devir histórico concreto. A noção de figura excede os esquemas fixos dos códigos correntes, pois um universo próprio de relações estruturantes jamais lhe abarcará completamente, ainda que somente nele ela se torne visível. Dessa forma, ao estabelecermos a análise das imagens indígenas no sistema literário brasileiro, por intermédio da interpretação figural, entendemos que ela, sendo projeto, é sempre transformação e incompletude, ainda que retenha a imagem das experiências anteriores. O índio, por sua vez, quando representado, evoca uma série de questões histórico-morais que o incorpora à tradição hermenêutica figural. Por essa via, o trajeto cultural do indígena estabelece uma série de sentidos concretos e rastreáveis que, naturalmente, ambientam nossa reflexão em um terreno figurativo, o que nos redireciona para ela enquanto base “afetiva-filosófica” (GUMBRECHT, 1997, p. 247) da obra de Auerbach. É óbvio que aqui se pode falar no aspecto redentor de certos projetos figurais, mas isso será discutido em momento mais avançado deste estudo. Por enquanto, cabe finalizar dizendo que, de qualquer forma, a dinâmica figural é sempre um fenômeno de atualização feito no ato mesmo da leitura. À realidade subjetiva do receptor cabe unir os fragmentos figurais da tradição na qual se insere.

2.3 Dois exemplos: *Concerto carioca*, *Nove noites* e a lógica figural

É, portanto, essa história feita de fragmentos, que pairam esperando a própria consumação, a causa principal na significação dos elementos do sistema literário em um universo integrado, podendo ser lida em vários momentos da prosa indianista no Brasil. Dois exemplos posteriores a *Macunaíma* demonstram como isso se manifesta na diacrônica representação do índio em nossa literatura. O primeiro deles é *Concerto Carioca*, de Antonio Callado, livro que narra a história do índio Jaci, rejeitado ao nascer pela sua condição de hermafrodita, amadrinhado e salvo pela freira Jacqueline. No início do romance, Xavier, retornando ao Rio de Janeiro por ter assassinado um índio no Araguaia, é o personagem branco que irá interagir com Jaci, ao ser designado para ser seu tutor, escolha que complementa a necessidade da dupla axiologia vista desde Alencar na prosa indianista. Seguindo o clássico romântico, Callado também aposta em um enredo cheio de idas e vindas, sustentado por um narrador que alterna frequentemente sua perspectiva, focalizando um personagem diferente a cada momento. Essa estratégia permite reinserir a discussão da tradução figurativa, como no momento em que, ao acompanhar a visão de Xavier, o narrador afirma que Jaci é “selvagem pela própria natureza” (CALLADO, 1985, p. 113), forma de preencher o signo semivazio do índio com conteúdos prefigurados, no caso o ideal nacionalista (ainda que visto ironicamente). Essa oscilação axiológica é percebida pelos próprios personagens, a exemplo de Naé que estranha “essas emaranhadas relações Lila-Xavier, Lila-Jaci, Xavier-Lila, Xavier-Solange, Lila-Bárbara, Naé-Lila [...]” (CALLADO, 1985, p. 343)

Contudo, o trecho que nos interessa mais consta logo no início do romance, antes de Xavier conhecer Jaci, indício da lógica figural que marca o imaginário do branco a respeito da cultura autóctone:

Xavier não tinha nem podia ter, a menor lembrança de Jaci entre os recém-nascidos, imperfeitos ou não, que eram frequentemente salvos, ou poupados, pelas irmãszinhas de que acabavam crescendo e se aculturando no terreiro do posto, nas hortas das freiras, e nos jardinzinhos, às vezes inconscientemente, ridiculamente europeus, que elas armavam perto das palhoças em que moravam e que eram, estas sim, exatas cópias das malocas. (CALLADO, 1985, p. 20)

Nessa cena, a ausência de referências sólidas, de um prefigurador imaginário que resolva a aporia perceptual/semântica de um fenômeno nunca experimentado (contato

com o nativo) exige que a consciência (da personagem e da própria forma) tateie conteúdos familiares para orientar-se. Além disso, aqui a dinâmica figural, de buscas de sentidos prévios, remete mais uma vez à retórica dos cronistas e navegantes. Heleno, por exemplo, ainda no início do romance tenta buscar referentes de seu cotidiano para compreender a figura do indígena: “[...] como qualquer um podia ver pelo sorriso dele, pelo olhar, até pelo jeito que ele deu às mãos, que fechou pela metade, como se fosse mão de onça, de gato – tinha gostado da comparação” (CALLADO, 1985, p. 39). Estamos mais uma vez no terreno da anamnese, isto é, da prefiguração não como uma dimensão passiva da mimese-*imitatio*, mas enquanto realidade produtora que envolve a criação de realidades novas (mesmo quando pretéritas) para lidar com referenciais nunca antes vistos.

No livro de Callado há inúmeras cenas que permitem perceber a amplitude imaginária que envolve o contato com o índio, das quais destaco esta, quando Jaci desce de uma árvore, na qual, mais uma vez, a narração se serve da similitude como forma de lidar com a alteridade extrema:

Os três se voltaram e viram ainda quando, muito mais vagaroso, muito mais suave do que uma palma seca quando cai da copa, Jaci baixava, deslizava pela palmeira, apenas a tocar o tronco com os pés, enquanto suas mãos nem pareciam encostar na casca rugosa da palmeira: feito um anel que se enfiasse no dedo dum gigante, pensou Lila, feito um rito, um casamento, a menos que – e Lila sorriu intimamente, de alívio com o reaparecimento de Jaci e de troça consigo mesma -, a menos que essa ideia adoidada que tinha fosse mero reflexo da sua atual mania de alianças e bodas. (CALLADO, 1985, p. 94)

Neste ponto, o branco, sem alternativa, termina por relacionar o autóctone com suas expectativas mais particulares, exprimindo a tensão que o distanciamento exotópico vivencia quando duas axiologias muito diferentes dialogam. Cai-se, dessa forma, em outra aporia, pois, se é correto afirmar que a significação do índio não pode jamais se fundar no vazio, ela também nunca reside no indivíduo particular. É essa consciência que embasa a noção de “índio genérico”, elaborada por Darcy Ribeiro. O antropólogo explica que o contato decisivo com o branco, promove nas tribos três opções: a fuga, o confronto, ou o convívio (RIBEIRO, 1996, p. 246-247). Se o resultado do contato se der pelo último caminho, ocorre com os autóctones o que Ribeiro chama de “transfiguração étnica”, resultado da troca artificial entre duas sociedades evolutivamente defasadas. No plano socioeconômico, a consequência do encontro

provoca a redefinição das estruturas das sociedades autárquicas nativas, na procura de acessibilidade que naturalize o choque de culturas. Contudo, no plano ideológico, a homogeneização é um problema muito mais complexo. De acordo com Darcy Ribeiro, observam-se

uniformidades visíveis, tanto na ideologia da sociedade nacional que se expande quanto na conformação ideológica dos índios aculturados. Estes serão cada vez mais distanciados do que eram originalmente, porque seu denominador comum passa a ser representado pelo que absorveram de uma mesma fonte externa e porque todos experimentam as mesmas compulsões e os mesmos desafios de redefinição do seu corpo de crenças e valores.

A principal característica das etnias tribais em relação à sociedade nacional reside na multiplicidade e heterogeneidade das primeiras em face da unidade e homogeneidade fundamentais da última. (RIBEIRO, 1996, p. 247)

A experiência desse tipo de fenômeno, muito mais complexo que o simplista conceito de “aculturação”²² denunciado por Ribeiro, retorna em contexto contemporâneo no romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, no qual a exumação do passado ocorre por intermédio da memória e da confissão, sendo que ambas contribuem para a poética da narrativa. O esforço da memória, não confiável, ainda que seja a única fonte para a compreensão da vida do antropólogo Buell Quain e sua relação com os índios, também é emblemático da fertilidade e longevidade do tratamento figural dado ao indígena. A experiência de Quain com os índios é, em muitos momentos, orientada pelos modelos de “nativo” que seu imaginário considera viável, algo explícito no seu contato com os elementos da tribo Trumai, que julgava “chatos e sujos” (CARVALHO, 2006, p. 48), ou seja,

O contrário dos nativos com quem convivera em Fiji e que transformara num modelo de reserva e dignidade. Julgava os Trumai por oposição a sua única outra experiência de campo. [...] O etnólogo comparava os mirrados Trumai aos homens musculosos de Fiji, que ele havia retratado em seus desenhos e fotografias. (CARVALHO, 2006, p. 48)

²² Em suas *Confissões*, Darcy afirma que a revisão do calejado conceito era uma de suas principais preocupações quando desenvolveu a noção de “transfiguração étnica”: “Só se contava até então com a abordagem da aculturação, visivelmente incapaz de explicar o que acontecia com as culturas postas em confronto, particularmente com as culturas de nível tribal, alcançadas pelas fronteiras da civilização. Impotente também para explorar aquele contexto importantíssimo de relações humanas, para explicar como as etnias e as nações nascem e se transformam. Isso é o que proponho fazer na minha teoria da transfiguração étnica.” (RIBEIRO, 2012, p. 172)

Quain é um interessante herói romanesco que sente o peso do “demonismo” de Lukács, justamente ao conviver com uma sociedade ainda integrada e com uma tradição comunitária forte e presente, promotor de um sentido transcendental da existência, semelhante àquele que o autor da *Teoria do romance* viu nos gregos. No entanto, não demora muito para que o narrador perceba nos Trumai, principalmente pela sua pulsão para o suicídio, a representação de sua própria personalidade em frangalhos, tornando-os um referencial externo para a construção de sua própria identidade. A narração se desloca por duas temporalidades distintas, 1946 e 2001 principalmente (outra influência de Alencar, já que se alia ao trânsito incessante de personagens que, raramente, encontram um espaço-tempo fixo), mais uma vez investindo na refração comum à figuração do índio em nossa literatura. O trecho citado, ainda que curto, explora as principais características da configuração do indígena, não sendo por acaso que os “desenhos” e “fotografias”, ou seja, construtos miméticos entre o *studium e punctum* (Roland Barthes), medeiam a experiência vivencial do personagem a respeito dos autóctones. Além disso, o índio como indivíduo torna-se uma categoria global, o que mostra que a experiência concreta do indígena (aquilo que Auerbach chamaria de criatural) jamais substitui sua contraparte genérica, o que nos leva a um último ponto a ser examinado.

2.4 O índio como desafio à figuralidade

Finalmente, podemos entrar nessa última questão. A ideia do nativo como habitante de um novo mundo parece se relacionar diretamente com a crise da lógica figural. A respeito disso, Guillermo Giucci afirma que

A América seria, a partir dos fins do século XV, o espaço privilegiado do expansionismo europeu. No Novo Mundo, não obstante, a interpretação cristã da figura entra em crise, uma vez que a diferença geográfica e humana aparece como uma alteridade radical. (GIUCCI, 1994, p. 28).

Discordando do tom alarmado do teórico, e seguindo nossa afirmação de que as imagens discursivas do indígena são naturalmente figurais, é preciso lembrar que elas são experienciadas no limite imanência/transcendência que compõe a tradição da figuralidade. Se em termos históricos a ideia de anunciação perde legitimidade na América, a dinâmica de prefiguração e cumprimento faz parte de sua tradição literária e

do futuro “em aberto”, em busca do cumprimento de certas potências histórico-culturais das quais faz parte o imaginário indianista/indigenista²³. O índio é um tipo de conteúdo que atua também de forma trans-histórica, “genérica”, no dizer de Darcy Ribeiro (por isso, sendo “figural” e não “criatural”), o que permite que se estabeleça uma relação livre entre sua concretude historicamente determinada e sua natureza imaginária e ficcional.

É fato que uma noção “pura” do figural termina com Flaubert, já segundo Auerbach (como foi dito, ela entre em crise quando círculos sociais distintos começam a se entrecruzar, contexto brilhantemente evitado por Alencar), mas sua dinâmica responde à forma como a cultura se humaniza ao longo do tempo e isso pode ser observado em inúmeras situações, mesmo após o projeto do escritor francês. Essa lógica de figuração protensiva está presente na reflexão de um texto de Darcy Ribeiro chamado “Uirá vai ao encontro de Maíra”, no qual o antropólogo salienta a situação de certas etnias como a dos Apopocuva que, desesperançados em conseguir conviver com os brancos, traçam narrativas proféticas sobre um futuro cataclísmico que poria fim ao seu sofrimento. Isso é sentido também de forma individual, provocando o suicídio de muitos indivíduos (um deles fura o pescoço com a própria flecha) e motiva a aventura de Uirá, que sai em uma jornada em busca de Maíra. O herói morre, tentando cumprir o “destino que se propôs” (RIBEIRO, 2011, p. 110). Em casos como este, é possível perceber como é imanente ao imaginário do choque de culturas as noções do messianismo e da prefiguração consumadora, conclusão suficiente para que possamos voltar à análise de *Macunaíma*, inserindo-o dentro do sistema de imagens do indígena no romance brasileiro.

2.5 *Macunaíma* e sua primeira recepção: entre a história e o fantástico

Compreender o impacto de *Macunaíma* no contexto de sua produção é algo fundamental para este estudo, já que permite que entendamos quais foram os efeitos

²³ No romance de Mário de Andrade isto é representado por sua busca, como Telê Ancona Lopez já havia percebido: “*Macunaíma* está preso a um dever ser, a realizar-se futuramente, na dependência de um amuleto, do muiraquitã procurado, jogando sempre no plano ideal, nunca no do exercício de suas próprias possibilidades. Vive incarácterístico e sua razão de ser terá sido o exemplo a brilhar inutilmente nas estrelas. (LOPEZ, 1974, p. 12). Sendo assim, a muiraquitã poderia ser entendida como um “objeto inesgotável”, segundo a teoria do imaginário de Gaston Bachelard.

decisivos na relação entre história e ficção, no tratamento da imagem do indígena e, por fim, na transformação empreendida com respeito à matéria escolhida e a tradição que a precede diante de seu público original. Considerar esse universo hoje é bem mais fácil graças à compilação dos primeiros textos críticos acerca do romance de Mário de Andrade feita por José de Paula Ramos Jr. em seu livro *Leituras de Macunaíma: Primeira onda (1928-1936)*. Assim como em *O guarani*, a oscilação entre os referenciais históricos e o imaginário fantástico percorre a interpretação da saga do herói de nossa gente desde sua publicação. Alceu Amoroso Lima, na crítica que abre a recepção de *Macunaíma* no Brasil, já afirma que “Toda a obra literária do senhor Mário de Andrade é mais, talvez, obra de crítico social do que propriamente de artista.” (LIMA, 2012, p. 270). Ao longo de vários textos, essa característica documental da obra será valorizada, faceta que estará presente na mítica da produção do texto, como Cavalcanti Proença não deixa de mencionar em *Roteiro de Macunaíma*: “Os amigos que o viram trabalhar referem-lhe a técnica. Primeiro era a documentação trabalhosa e pachorrenta, para depois escrever. E nenhum trabalho seu deixou de ser documentado escrupulosamente.” (PROENÇA, 1977, p. 5)²⁴.

Entretanto, também nas leituras primeiras da obra, outra parcela da crítica atentar-se-á para a fantasia que envolve a aventura do indígena, geralmente associando-a à inverossimilhança que, segundo estes leitores, marca o texto: “*Macunaíma* é um conglomerado de coisas incongruentes, em que se descreve o tipo de um Malasartes indiano, aborígene, incompreensível, absurdo, misto de toda a ciência folclórica e tríplice do caboclo, do negro e do branco.” (RIBEIRO, 2012, p. 293). O que alguns chamam mesmo de “falsidade” (VITOR, 2012, p. 291), é o procedimento essencialmente imaginativo do périplo de Macunaíma, que fere as noções tradicionais de trama romanesca: “Ora, o sr. Mário de Andrade, no seu romance, abusa das soluções mágicas e das artes de feitiçaria com um tal excesso de imaginação, como se ele próprio fosse um feiticeiro, um feiticeiro da graça e do espírito” (MONTENEGRO, 2012, p. 312-313). João Ribeiro detém uma opinião ainda mais agressiva a esse respeito, servindo de exemplo maior dentre os críticos que não conseguiram enxergar nada além de caos diante da paisagem audaciosa da rapsódia macunaímica: “Parece mesmo que

²⁴ Ainda que o próprio Mário desencoraje isso, como mostra o trecho extraído das anotações de seu prefácio: “Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore. Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo” (LOPEZ, 1974, p. 94)

cultivou essa incongruência fundamental de ajuntar coisas que repugnam entre si como disparates” (RIBEIRO, 2012, p. 294).

De fato, poucos são os autores, a exemplo de Aníbal Fernandes, que chama o método do autor paulista de “esplêndida fantasia” (FERNANDES, 2012, p. 333), percebendo a fragmentação e a descontinuidade da rapsódia como um significante necessário à proposta de *Macunaíma* e, quando o fazem, geralmente o sintetizam a padrões unificadores como o nacionalismo²⁵. É como procede Ascenso Ferreira, quando afirma: “O herói não representa o brasileiro porque lhe falta a totalidade brasileira” (FERREIRA, 2012, p. 299). Essa leitura desfragmenta o ideal indígena modernista em prol da simbologia do projeto de nação começado em Alencar. Mesmo assim, independente da querela história/imaginário, o crítico consegue, em lampejo rápido, associar o ideal primitivo às escolhas experimentais do modernismo e às novas formas de perceber a realidade moderna (FERREIRA, 2012, p. 300). Afinal, a dupla axiologia que sustenta *Macunaíma* parte da consciência autoral do cidadão moderno, Mário de Andrade, relacionando-se com a tradição exótica do nativismo.

Se isso está presente em certas brincadeiras internas do romance, como o fato de Mário e Macunaíma terem seu nome começados por “Ma”, que é “má sina”, a relação direta com o ser urbano que explora a realidade autóctone consta na imagem final da obra. No epílogo de *Macunaíma*, como nos prólogos de Alencar, essa situação aparece figurada prudentemente na origem da própria narrativa. Duas identidades, o papagaio e o homem, surgem quando irrompe um vácuo entre a história do herói e sua narração:

[...] Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar na fala da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos. Quem que podia saber do herói? Agora os manos virados na sombra leprosa eram a segunda cabeça do Pai do Urubu e Macunaíma era a constelação da Ursa Maior. Ninguém jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera. Uma feita um homem foi lá (ANDRADE, 1997, p. 125).

O homem aqui simula o percurso, já presente em Alencar, do contato branco-índio ao encontrar um papagaio, ser por si só misto – selvagem que possui a civilizada

²⁵ Depois, Telê Ancona Lopez irá demonstrar que “Nos dois prefácios que escreveu para o romance, Mário de Andrade mostrava já preocupação em explicar a intencionalidade do seu “desgeograficar” o Brasil. Logo depois de escrito o livro, no artigo ‘Regionalismo’, organiza melhor seu pensamento sobre o assunto. Afirma então que o único conceito moral de nacionalismo é o de realidade nacional crítica, capaz de vencer a passividade do regionalismo, pois esse fica apenas na área da descrição do circunstancial e geográfico. Mas, o nacionalismo estético, procurado conscientemente, deverá existir apenas como fase inicial para um povo que tem sua arte nacional ainda por estruturar. Depois, naturalmente, evoluirá para o universalismo.” (LOPEZ, 1974, p. 16)

habilidade da fala - para passar ao homem a narrativa de Macunaíma. O contato e a dupla axiologia, interna e externa, de ambos os seres são fundamentais para a existência do romance. O homem representa todo e qualquer esforço de captar as histórias centradas no material indígena. A referência ao autor empírico será um dos centros temáticos de nossa análise de *Maíra*, de Darcy Ribeiro, portanto, voltaremos ao conflito entre consciência autoral/consciência narrativa/personagem em outro momento. Basta dizer ainda que é justamente essa referência ao dado histórico imediato que abrange boa parte da recepção do clássico de 1928, incluindo o já citado *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença, no qual o autor refaz o caminho de Mário de Andrade em direção das lendas indígenas, e *Macunaíma: a margem e o texto*, de Telê Porto Ancona Lopez, estudo que complementa o primeiro, considerando as anotações de Mário de Andrade sobre os escritos de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Capistrano de Abreu, entre outros. É necessário notar também que estes estudos, ocupados em buscar os referenciais prefiguradores da obra andradiana, se inserem também na lógica figural apresentada anteriormente.

2.6 O rapsodo e o herói incaracterístico

Não causa surpresa certa oscilação conceitual que envolve a recepção de *Macunaíma*. Isso se deve à própria natureza de seu herói e da arquitetura romanesca ambivalente que o ambienta. Mário de Andrade, em resumo de Telê Lopez,

Tem consciência e intenção de agir como um rapsodo, reunindo na obra todos os elementos significativos de Brasil, fundindo os mitos de Koch-Grünberg a outras narrativas populares, coletadas em vários autores, inserindo elementos eruditos e empregando a linguagem cotidiana e figurada do povo. (LOPEZ, 1974, p. 9)

A imagem do rapsodo surge como forma de lidar com um problema fundamental de mimese, dividida entre história e fantasia, eu e outro, imaginação e referência. Gilda de Mello e Souza já havia percebido que o problema fundamental de *Macunaíma* reside no conceito de mimese elaborado ao longo do romance:

Uma análise pouco mais atenta do livro mostra que ele foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, europeia ou brasileira. A originalidade estrutural de *Macunaíma* deriva, deste

modo, do livro não se basear na mimesis, isto é na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. (SOUZA, 1979, p. 10).

A crítica de forma geral parece concordar que *Macunaíma* é a configuração de um imaginário folclórico rastreável em universos prefigurados. Essa relação possibilitará que intelectuais como Raimundo Moraes chamem a escrita do romancista modernista de “cópia” dos etnólogos, desvalorizando seu conteúdo, ao que Mário de Andrade responderá, geralmente, evocando a mítica do cantor popular que procede da mesma maneira. Contudo, se, por um lado, desvaloriza-se o excesso de imaginação de sua obra, por outro, acusa-se o autor de falta de criatividade. No centro desta querela está a caracterização de seu herói, maior problema enfrentado por todos os comentadores da rapsódia andradiana, e que se confirma, mais uma vez pensando com Gilda de Mello e Souza, na arquitetônica do improvisado e do acaso que sustenta a trajetória do indígena e se resume, nas leituras mais apressadas, à frouxidão moral do brasileiro. Na realidade, ela se relaciona com uma das principais estratégias encontradas por Mário de Andrade para erigir a “concordância” da personalidade do “herói sem caráter” e a discordância *trickster* de suas atitudes – que podem ser lidas dentro da tradição do truão, vista em Bakhtin – ou seja, com o uso e subversão do ideal da “palavra dada” na configuração da intriga.

2.7 A palavra dada e o aprendizado de *Macunaíma*

Macunaíma narra uma trama que se situa entre dois silêncios. Ela parte de “Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhuma pariu uma criança feia” (ANDRADE, 1997, p. 9) para chegar no “silêncio imenso” que “dormia a beira-rio” do mesmo Uraricoera (ANDRADE, 1997, p. 221) ao final do livro. Mário de Andrade marca o momento mítico inaugural de seu romance a partir da erupção da linguagem. Ela funciona inicialmente como um choque em relação ao mundo, ideia preservada no grito estridente da mãe do herói no início da adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, berro que interrompe a narração serena das palavras que abrem o filme (as mesmas que iniciam o romance). Sendo, portanto, uma criatura cuja função primária é romper com o silêncio, falar é uma ação configuradora da identidade ficcional de

Macunaíma e se convertem no ponto de partida para a investigação de seu caráter, visto que é nele que reside os principais problemas miméticos enfrentados pelo livro.

Entretanto, Macunaíma é fruto do silêncio e, coerentemente, custa a se comunicar com os demais: “De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

- Ai! Que preguiça” (ANDRADE, 1997, p. 9)

O trecho é antitético. O herói fala, mas sua fala é manifestação da negação²⁶, isto é, da tentativa de não envolvimento com o trabalho e, por extensão, com as responsabilidades por suas ações. A primeira enunciação oral de Macunaíma é, portanto, a negatividade do ato. Quando cresce, tal lógica se mantém, por intermédio das promessas, juras e mentiras desenvolvidas pelo “índio malandro”²⁷. O protagonista, por intermédio dos mais diversos atos e empenhos da própria fala, altera a realidade ao seu redor durante todo o seu percurso²⁸. Essa capacidade morfética associada à consciência do poder da palavra talvez seja sua única característica essencialmente imutável. Sendo assim, se o conceito de “figura” é funcional no exame diacrônico da imagem do índio nos romances aqui explorados, é necessário outro tipo de formulação conceitual que permita a investigação da categoria indígena enquanto identidade interna da narrativa, principalmente no limite daquilo que é dito e daquilo que é feito pelo herói.

Nossa preocupação fundamenta-se em textos recentes que revisitam o herói andradiano, a exemplo de *A atitude macunaímica*, de Roberto Akira Goto. Neste trabalho, Goto, ao pensar o romance de Mário de Andrade, parte da frutífera associação de seu caráter com suas atitudes:

De um lado concede-se que o caráter só pode ser conhecido por meio das ações observáveis e se o toma então como resultante de constantes de comportamento, ou como uma espécie de média estatística dos atos do indivíduo; nesse caso, o conhecimento do caráter deriva da

²⁶ A “negação” é uma das principais grandezas estruturantes do romance, de acordo com Mário Chamie (CHAMIE, 1970).

²⁷ Telê Ancona Lopez, falando a respeito do engodo contado de Macu a Maanape no capítulo “A velha Ceuci”, desenvolve uma hipótese a respeito da prática enganadora do herói: “A mentira de Macunaíma tem explicação no comportamento psicológico do brasileiro que se realiza no plano do ideal, através das palavras, da verborragia, mentindo, contando vantagem. Mário de Andrade salienta frequentemente a verborragia do povo com forma de realização fictícia, traço que herdou dos ancestrais indígenas, que segundo os cronistas da colonização, viviam discursando, externando ‘grandezas pessoais, num individualismo desmesurado (sic)’” (LOPEZ, 1974, p. 76)

²⁸ Tal atitude em alguns romances não é mesmo associada naturalmente à figura do indígena, condição que é exposta em determinada cena de *Quarup*, de Antonio Callado, quando Sônia tenta convencer Falua a prometer que não espalhará que ela dorme com ele (CALLADO, 1967, p. 193)

observação das atitudes. Por outro lado, não se deixa de pressupor um núcleo de personalidade, não observável diretamente, que cumpriria o papel de um substrato – o que fundamenta e torna possíveis as ações do indivíduo. Dir-se-ia então que a atitude está para o caráter assim como – em terminologia aristotélica – o ato está para a potência. (GOTO, 2012, p. 19)

O autor insiste que a “atitude”, enquanto categoria de uma filosofia do ato, está investida do caráter propriamente dito (GOTO, 2012, p. 20). Mais do que isso, ela o extrapola, uma vez que pode ser considerada a união entre o caráter e a situação empiricamente experienciada. Por via inversa, as atitudes do ser são um meio para que se conheça fenomenologicamente o caráter. Se a lógica do autor parece correta até este ponto, ela toma rumos estranhos ao longo de seu trabalho, visto que uma de suas hipóteses finais assume que Macunaíma seja um herói avesso a qualquer tipo de educação, incapaz de aprendizado, ou seja, impossibilitado de uma formação sólida que permita estabelecer um eixo para o exame de suas atitudes. Dentro deste esquema interpretativo, o herói de Mário de Andrade é um ser

sem forma – condição que compreende e implica algo mais que uma alienação. Macunaíma não é um *mesmo* que se altera, que se aliena, que se torna *outro*. Ele não tem forma definida, não tem caráter: adquirir formas diferentes não significa, em seu caso, aproximar-se ou afastar-se de um centro, pois tal centro – tal essência – não existe. Se a cada momento e movimento Macunaíma assume uma forma, ele não é nem deixa de ser o que é: não é um *mesmo* nem um *outro*. (GOTO, 2012, p. 215)

A hipótese de Goto pode ser refutada em várias passagens do romance nas quais sua disposição actancial, ou mesmo as intervenções do narrador, permitem que notemos o aprendizado e a aquisição de experiências empreendida por Macunaíma. Goto insiste, por exemplo, que o herói permanece infantil, isto é, continua sendo, ao fim do romance, eterna potência sem valores sólidos nem forma determinada. Se isso pudesse ser considerado aplicável em termos de trama, certamente não se viabiliza quando pensamos na realidade histórica por trás da obra, na qual se pode inserir a questão do indígena. A lógica da rapsódia de Mário de Andrade é formativa, daí ter sido considerada por alguns símbolo de nossa formação cultural, descentralizada, caótica, mas, ao fim, orgânica. Macunaíma é síntese desse paradoxo que pode representar o povo brasileiro.

Goto, no entanto, sugere que Mário de Andrade teria cuidadosamente realçado o aspecto desintegrado e amorfo de seu herói e, por isso, teria insistido em certas imagens de desmembramento, que simulariam a falta de organicidade (GOTO, 2012, 220), ou seja, a incapacidade do herói em se manter igual. Contudo, a totalidade e inteireza do herói são também simbolizadas pelo autor paulista nas inúmeras doenças que assolam o protagonista ao longo de sua saga (presentes logo no início de mais de um capítulo, por exemplo) e que, justamente, enfatizam o aspecto orgânico de seu todo corporal. Enfim, Goto parece querer impedir que se desenvolva uma definição axiológica de Macunaíma, o que poria fim na arquitetura do texto. Ora, só por ser índio, o herói já se posiciona axiologicamente e ganha uma forma determinada, mesmo ao transitar por outras culturas (principalmente a negra e a europeia). É por isso que boa parte das situações de aprendizado representadas pela obra está presente na relação que o indígena mantém paulatinamente com o centro urbano. Antes de examiná-las é preciso mencionar que Mário Chamie também ressalta outras formulações esquemáticas que garantem a unidade do texto de Mário de Andrade, quando organiza as grandezas que orientam e estruturam a narrativa de *Macunaíma*. Por esta chave interpretativa, “dinheiro”, “sexo”, “magia/superstição”, “parasitismo” e “negaça” são as “grandezas que resumem as principais ações de todos os capítulos da rapsódia” (CHAMIE, 1970, p. 81), em um esquema passível de ser identificado e que demonstra a coerência interna do livro.

Além disso, Chamie percebe determinados esquemas retóricos e recorrências lexicais, como as marcações temporais “depois” e “quando” (CHAMIE, 1970, p. 89) que se acumulam abundantemente ao longo do romance, o que remete à sua composição coesa e integrada. Ao que se pode acrescentar a repetição de itens conectores, que abundam nas primeiras páginas do romance, mais uma vez remetendo à estrutura do conto popular: “Então Macunaíma quis se divertir um pouco.” (ANDRADE, 1997 p. 13); “Então Macunaíma sentou numa barraca [...]” (ANDRADE, 1997 p. 13). Chamie, por sua vez, resume suas considerações mais importantes nestes dois itens:

- a) o texto rapsódico de Mário de Andrade narra um acúmulo episódico, com o predomínio total da ação sobre a reflexão;
- b) o acúmulo episódico narrado como estória (s), na terceira pessoa, imprime às ações do herói uma exemplaridade intrínseca e uma redundância extrínseca. (CHAMIE, 1970, p. 189)

Seguindo esta linha, Chamie chama atenção para algo não notado por Goto, ou seja, o fato de haver um esquema acional em Macunaíma que é ele próprio um todo ético rastreável e coerente:

E aqui está o ponto: o texto rapsódico por excelência é aquele cuja linguagem incorpora e se confunde com a naturalidade e o modo de ser da dicção que torna os *ditos* possíveis. Podemos dizer que ele incorpora os gestemas e praxemas dos enunciados sumários, adotando destes aquela incisividade gramatical que dispensa as palavras inúteis e valoriza os ‘termos tônicos’ da repetição explícita. (CHAMIE, 1970, p. 384)

A experiência é viva em Macunaíma e põe em dúvida a conclusão geral de Goto, quando afirma que o herói de nossa gente não ousa *ser* (GOTO, 2012, p. 278), pois sabemos, no mínimo, que ele altera sua disposição e atitude baseado em situações pregressamente vivenciadas, o que cria uma constância da qual o próprio herói se mostra consciente: “brincava para não desmentir a fama” (ANDRADE, 1997, p. 29). Além disso, preocupado com a necessidade de adquirir conhecimento, o índio chega mesmo a lamentar a própria ignorância no irônico uso de estruturas como “Si eu subesse...” (ANDRADE, 1997, p. 90). Por fim, deixa de viajar para a Europa, observando que “A civilização europeia de certo esculhamba a inteireza do nosso caráter.” (ANDRADE, 1997, p. 145), excerto que dá força às alegorias nacionais e latino-americanas perseguidas por muitos críticos da obra. Por fim, o próprio narrador da rapsódia deixa claro também que o protagonista possui aquilo que se pode chamar de “inteligência”, em trechos deste tipo: “As mulheres se riam muito simpatizadas, falando que ‘espinho que pinica, de pequeno já traz ponta’, e numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente” (ANDRADE, 1997, p. 10).

2.8 Cultura de gesta, cultura cortesã e as “literaturas da floresta”

Tendo como base esta coerência interna explicitada pela obra de Mário de Andrade, todas as estruturas sintáticas e grandezas encontradas por Mário Chamie, assim como o modelo de variação musical de Gilda de Mello e Souza, subordinam-se à não manutenção da palavra dada por parte do herói, e é por esta peculiaridade discursiva que seu caráter se torna maleável. Sendo assim, é possível propor uma única crítica ao excepcional trabalho realizado em *O tupi e o alaúde*. Afinal, o romance arturiano, elencado, ao lado da cultura musical popular, como a principal influência na

organização estrutural do romance andradiano, apresentando heróis nobres, devotos ocupados em manter a palavra dada e os juramentos prestados, seriam mais aparentados com a história de Peri. Isso devido ao fato deste se fazer cavalheiro, ser devoto de sua dama, Cecília, a quem preita do início ao fim da narrativa, e ter modos de combate elevados e nobres, capaz exclusivamente de feitos de “armas e de amor” (AUERBACH, 2001, p. 122). Aliás, o que foge da gesta clássica em Alencar, é, primeiramente, a elevação do estilo, a gradação que o diferencia e o local da aventura, que não se passa em lugares exclusivamente inóspitos, mas também no seio familiar dos colonizadores. Sendo assim, a potência feérica da imagem do índio é evitada em prol da sua concretude histórica, que se determina pela lógica política da colônia, influência da cosmovisão aventureira, acostumada a deformar, mas nunca a abandonar completamente a história. Referente a outras características (composição da trama, disposição actancial), *Macunaíma* aproveita a tradição das gestas²⁹ e, nesse sentido, opera outra função política, dissociada das soluções geralmente cortesias de Alencar. De fato, a escolha de um espaço onde os valores cavaleirescos e cortesãos ainda podiam ser usufruídos é só mais uma demonstração da preocupação axiológica e arquitetônica do romancista cearense. Aqui, é impossível fugir da colaboração mais recente de Lúcia Sá, cujos apontamentos em *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* devem ser considerados em uma leitura atual da rapsódia andradiana. A autora parte da seguinte constatação:

Depois da independência no século XIX, escritores sul-americanos de línguas importadas, como o português e o espanhol, foram se deixando atrair cada vez mais pelos idiomas e pelas literaturas indígenas, isto é, pelas canções e narrativas originárias dos lugares onde viviam. Puseram-se a pesquisar velhos livros de crônicas e diários de viagem em busca de personagens, histórias e maneiras de narrar, ansiosos por conhecerem mais sobre seus próprios países e os povos que neles viviam muito antes da chegada dos europeus. De pena na mão, começaram a recriar personagens, roubar enredos, citar parágrafos e páginas inteiras, chegando até mesmo a adotar em suas obras estruturas similares às dos textos indígenas. (SÁ, 2012, p. 20)

A partir disto, esforça-se em criticar a atitude analítica tradicional que tende a considerar o material indígena no qual se baseiam certas obras literárias como mera matéria-prima, material etnográfico sem qualquer valor estético. Todo o livro de Lúcia

²⁹ Situação percebida, com outras consequências, por Cavalcanti Proença: “Pelo aspecto de figura de gesta *Macunaíma* se aproxima demais da epopeia medieval. Tem de comum com aqueles heróis a sobre-humanidade e o maravilhoso. Está fora do espaço e do tempo.” (PROENÇA, 1977, p. 7)

Sá tenta mostrar de que forma as narrativas autóctones devem ser consideradas intertextualmente nas obras de escritores brancos, orientando muitas vezes suas estratégias linguísticas e decisões estéticas. Assim como a *Bíblia* e as epopeias homéricas (também textos de autoria indefinida), as obras dos nativos deixariam de existir apenas como contraponto mítico das obras canonizadas pela cultura oficial, já que

[...] a história do termo ‘mito’, seu uso sistemático para separar ‘textos indígenas’ de “grande arte” e seu significado na linguagem popular como ‘algo não verdadeiro’ nos apontam para distinções que não são úteis a este estudo. Quanto à sacralidade dos mitos e às funções que supostamente lhes seriam específicas, como a explanação e a legitimação de valores culturais, elas não excluem, a meu ver, seu papel como literatura, como pode demonstrar qualquer estudo sobre Hesíodo, Homero ou a *Bíblia*. (SÁ, 2012, p. 27)

Aqui parece residir um primeiro equívoco presente na corajosa revisão de Lúcia Sá. A autora é enfática ao defender que o indígena vem sendo eliminado do discurso histórico, denuncia que, ainda que a história oficial tenha promovido uma série de silenciamentos bem sucedidos, não pode ser estendida à literatura, em que uma das estratégias mais bem estabelecidas no tratamento do indígena se situa justamente na diminuição de seu potencial fantástico e na valoração de sua realidade histórica em contato com os brancos, fator determinante desde *Alencar*, como vimos. Contudo, o trabalho de Sá demonstra como a natureza aventureira da obra de Mário de Andrade é fruto da influência das narrativas indígenas conhecidas por ele, assunto ao qual voltaremos em breve³⁰.

2.9 As juras e promessas de Macunaíma

Para entender as implicações das juras e promessas pronunciadas por Macunaíma, a teoria da ação discursiva parece ser a mais apropriada em nosso auxílio, sendo dividida por Paul Ricoeur, dentro de sua teoria da ação, da seguinte forma “O

³⁰ Ainda que, em contraponto com Sá, Telê Ancona Lopez faça a seguinte distinção entre a completude dos contos indígenas e a não finalização do discurso romanesco: “Mas o que é preciso ter em mente na justaposição de Mário de Andrade a Koch-Grünberg, é que os mitos reunidos pelo etnógrafo são blocos estruturalmente completos, trazendo sempre um final. Apresentam situações mitológicas já cristalizadas, ou se aproximam das finalidades didáticas e moralizadoras do conto popular, como no caso de *Alapizema*. Já o romance de Mário de Andrade, esse deverá apresentar sequência episódica, não lhe interessando portanto o fechamento de círculos.” (LOPEZ, 1974, p. 49)

dizer do fazer pode também considerar-se a vários níveis: nível dos *conceitos* empregues na descrição da acção; nível das *proposições* em que a própria acção vem enunciar-se; nível dos *argumentos* em que se articula uma estratégia da acção” (RICOEUR, s/d, p. 11). Em *Macunaíma* isso se torna mais forte já que os personagens, especialmente o herói, afetam o mundo concreto pelo uso preciso de sua palavra:

Tornou a ficar satisfeito e voltou pra cidade. Porém não podia nem andar porque estava cheio de carrapatos. Macunaíma com muita pachorra falou pra eles:

- Ara, carrapatos! vão embora, pessoal. Não devo nada pra vocês não! Então a carrapatada caiu no chão por encanto e foi-se embora.” (ANDRADE, 1997, p. 163)

O mesmo ocorre quando Piaimã faz o cesto abrir: “ – Abra a boca, cesto, abra a vossa grande boca! O cesto abriu a boca e o gigante despejou o herói.” (ANDRADE, 1997, p. 66); ou quando o índio escapa, um pouco depois, ainda nesta mesma cena:

- Agora que te agarro mesmo porque vou buscar a jararaca Elitê!

Quando ouviu isso o herói gelou. Com a jararaca ninguém não pode não. Gritou pro gigante:

- Espera um bocado, gigante, que já saio.

Porém pra ganhar tempo tirou o mangarás do peito e botou na boca do buraco falando:

- Primeiro bota isso pra fora, faz favor.

Piaimã estava tão furibundo que atirou os mangarás longe. Macunaíma presenciou a raiva do gigante.

Tirou a máquina decoletê, pôs ela na boca do buraco falando outra vez:

- Bota isso pra fora, faz favor.

Piaimã inda atirou o vestido mais longe. Então Macunaíma botou a máquina cinta, depois a máquina sapatos e foi fazendo assim com todas as roupas. O gigante já estava fumando de tão danado. Jogava tudo longe sem nem olhar o que era. Então bem de mansinho o herói pôs o sim-sinhô dele na boca do buraco e falou:

- Agora me bote fora só mais esta cabaça fedorenta. (ANDRADE, 1997, p. 69)

Todos esses excertos mostram a força dos atos de fala na confecção da intriga romanesca. Além disso, não são raras as vezes nas quais os personagens devem dizer o que farão para que a ação mesma tenha alguma validade:

Então a aranha tatamanha subiu por ele e da ponta lá em riba derreou um bocado de geada. E enquanto a iandu caranguejeira fazia mais fio de lá pra tiba, o de baixo branqueava todo. A cabeça gritou:

- Adeus, meu povo, que vou pro céu!

E lá foi comendo fio sobessubindo pro campo vasto do céu. Os manos abriram a porta e espiaram. Capei sempre subindo. (ANDRADE, 1997, p. 40)

Em outra passagem entramos em contato com esquema discursivo semelhante:

Atravessando o Paraná já de volta dos pampas bem que ele queria trepar numa daquelas árvores porém os latidos estavam na colda dele e o herói isso vinha que vinha acochado pelo jaguara. Gritava:

- Sai pau!

E desviava de cada cumaru bom de trepar. (ANDRADE, 1997, p. 67)

Algo parecido se passa em toda a fuga da caapora, quando o herói pede que os padres, a surucucu, entre outros, o escondam. Sendo assim, o uso do dito e de seu efeito no mundo estão na base da configuração discursiva de *Macunaíma*

Paul Ricoeur, por sua vez, está preocupado com as dificuldades da “ascrição”, ou seja, da referência da ação ao seu agente, que não pode ser desassociada de sua base linguística. Ankersmit, em um estudo sobre a identidade na linguagem, mais especificamente acerca de sua atuação na representação, esclarece aquilo que ele chama de “ontologia específica” (ANKERSMIT, 2012, p. 186) de um enunciado. A respeito disso, diz que este é composto por objetos únicos identificáveis e por aquilo que é atribuído a eles. Por sua vez,

[...] a representação é uma operação de três lugares, e não de dois: uma representação (1) define um representado (2) em termos dos quais o mundo (3) é visto - e devemos evitar a confusão entre (2) e (3). E aquém rejeitar isso como um superelaborado de construção duvidosa, eu gostaria de lembrar a posição fregeana de que 1) as palavras têm 2) sua referência ou denotação e 3) seu significado ou conotação, e essa referência e significado não devem ser integrados um com o outro. (ANKERSMIT, 2012, p.159)

Por esta via, é impossível discernir a atribuição da referência na representação. Ora, se “a identidade é uma projeção ilegítima da estrutura do enunciado sobre a representação” (ANKERSMIT, 2012, p. 189), então o descentramento marca a inscrição do herói no espaço narrativo. Narrativas como *Macunaíma* lidam com isso, por intermédio do acúmulo de peripécias ao redor do ser durante a formulação da intriga, pois isso induz o leitor à busca incessante da verdade e do reconhecimento (artifício já presente na *Poética*, de Aristóteles), e favorece a angústia por saber, seguida da criação de um sentido geral para as idas e vindas do sujeito representado (e, claro, quando essa

estratégia é usada em excesso, pode também confundir os leitores presos às convenções de seu tempo, como houve com certas leituras já citadas ocupadas com o livro andradiano). Esse sentido, é necessário ressaltar, não escapa de limites ético-morais. Acontece que o signo mimetiza um passado inacessível, um universo repleto de mitemas, isto é, de momentos fundadores para as coisas e ações. Por sua vez, o sujeito narrador também não conhece o real significado de sua história, pairando em um limbo entre a narração, sua produção e recepção.

A identidade do ser, para Paul Ricouer em *O si-mesmo como outro*, fundada nas possibilidades referentes da linguagem, já que é sempre uma narrativa a respeito do “eu”, é bivalente e tem mais de um uso. Ela é idem e ipse, “mesmidade” e “ipseidade”. A sua primeira dimensão garante que o “eu” possa se reconhecer como mesmo, mantendo a coerência de sua própria constituição durante o passar do tempo. Trata-se, portanto, da identidade numérica e seu valor é quantitativo. Essa identidade depende do “caráter”, uma das formas de permanência no tempo (permanência da substância), pois somente ele permite a reidentificação da entidade e a percepção de sua “disposição durável” – ligada, geralmente, à ideia de “hábito”. Nesse sentido, uma das maneiras de diluir a noção de “caráter” em *Macunaíma* é ampliar, à exaustão, a qualidade anômala de tudo que ele vivencia (por via das peripécias antes mencionadas, o que, mais uma vez, já está presente nos romances alencarianos).

Já a ipseidade, revela a faceta individual do sujeito, pois se relaciona com as ações pelas quais ele se torna responsável, e pode ser observada pela manutenção da palavra dada, ou seja, pela “promessa”, um dos exemplos mais paradigmáticos da presença e manutenção humana no tempo e do papel fundamental que a linguagem desempenha nesse processo. Manter (ou tentar manter) a palavra dada é uma forma que o homem encontrou de superar a força da temporalidade e seus efeitos em sua personalidade. O sujeito torna-se diferente do que era quando deu sua palavra, mas a ipseidade atua, mantendo o “si” ainda coerente com o que fora outrora. Quando internalizados por intermédio da identidade narrativa, que também responde a interesses que são de natureza ética, isso se torna muito mais complexo. A própria trama se fundamenta como uma promessa a si mesmo e todos esses fenômenos passam a se tornar assustadoramente oportunos para entendermos a representação do indígena na literatura brasileira.

Afinal, é esse tipo de identidade que *Macunaíma* constrói na mesma medida em que a subverte. O ser, nesta segunda dimensão, é um produto mutável, em constante

relação com as alteridades que lhe cercam. Por esta via, sua continuidade é garantida pelas escolhas éticas do sujeito e pela observação do sentido engajado de seus atos. Não há, quando se observa a identidade *ipse*, nenhum núcleo imutável da personalidade. Ela é um desafio à temporalidade. O personagem e suas ações, ou seja, a extensão do sujeito na intriga narrativa, só funciona como elemento mimético a partir da dinâmica entre estas duas esferas da identidade (o que em *Tempo e narrativa* foi examinado sobre as bases da “discordância do concordante” da mimese da intriga, fundamentadas pela união das visões acerca do tempo presentes em Aristóteles e Santo Agostinho). A identidade “idem” se relaciona com a natureza do ser a que se refere, questiona, portanto, “o que ele é?”, tendo como base um horizonte ontológico e metafísico. A identidade *ipse* trata do “si mesmo”, isto é, responde à pergunta prática e circunstancial “quem?”. As duas esferas da identidade se cruzam na permanência do eu no tempo. *Idem* identifica, *ipse* reforça. *Idem* é similitude e unicidade, *idem*, por sua vez, qualidade e quantidade. Complementando este quadro, é possível pensar a dialética *idem/ipse* (o si e o diverso do si) a partir da relação entre as esferas moral e social, o que enriquece algumas das questões postas até aqui.

Empenhar a palavra é garantir certa manutenção do ser diante da transitoriedade a que ele está exposto com o passar do tempo³¹. Mais uma vez é frutífero comparar o indígena de Mário de Andrade ao representado por José de Alencar. Peri tem boa parte de seu caráter atestada pela manutenção e confiança na palavra dada. O índio faz juras e promessas que são em si mesmas a realização de sua trajetória, sendo a devoção por Cecília e a preocupação com a segurança de sua amada as mais importantes. *Macunaíma* manifesta a subversão deste modelo e o romancista paulista esclarece sua caracterização por intermédio de suas ações em trechos que complementam os citados anteriormente:

“Ai! Que preguiça!...
e não dizia nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as

³¹ E essa atitude não é só difícil para Macunaíma, como também pode ser vista em outras figurações do indígena. Um que se impõe diz respeito à dificuldade que Sônia tem, no romance *Quarup*, de Antonio Callado, de fazer um dos nativos a prometer que nunca mais irá tocar em certos assuntos (CALLADO, 1997, p. 193)

mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz-que habitando a água-doce por lá. No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo.” (ANDRADE, 1997, p. 9)

É emblemático que, na passagem transcrita, não haja nenhum adjetivo que fixe nominalmente a personalidade do herói. Sabemos quem ele é por intermédio de suas ações e essas vêm marcadas por um tempo verbal muito particular, o pretérito imperfeito. Essa modalidade temporal inscreve a ambiguidade do “caráter” de Macunaíma, já que enfatiza uma rotina, uma série de comportamentos e situações habituais repetidas em muitas situações pelo sujeito. Sendo assim, o narrador descaracteriza a particularidade de suas primeiras ações, diluindo sua singularidade no andamento genérico do cotidiano. A dupla ascrição, referente aos atributos físicos e morais do sujeito, é explorada de forma enviesada pelo texto, já que elas não o particularizam. Isso difere, mais uma vez, da caracterização de Peri, cuja lógica actancial, inclusive, encontra correspondente direto na sua disposição psíquica. O herói de *O guarani*, como muitos personagens do teatro clássico, enuncia o que pensa e, fazendo isso, vincula a elocução e o caráter que a embasa à ação executada. Já as enunciações de Macunaíma são muito mais complexas. Após tomar água de chocalho, o herói finalmente fala e seu primeiro ato enunciativo é um pedido. Após passar as próximas duas páginas pedindo coisas (nas quais o verbo “pedir” é utilizado cinco vezes), logo passa a se sustentar na manutenção da própria palavra, quando jura vingança a Jiguê, devido ao fato do irmão não lhe ter dado um pedaço de carne. De fato, em capítulos inteiros, a exemplo de “A piolhenta do Jiguê”, o herói fará os outros agirem por força de seus pedidos e engodos.

Sendo assim, em *Macunaíma*, a mimese do indígena passa pelo enfrentamento de inúmeras noções associadas à identidade pessoal e narrativa. Constança Marcondes Cesar resume o modelo ricoeuriano da seguinte forma:

a identidade pessoal, ou a resposta à questão: ‘Quem é você?’ não pode operar pelo simples enunciado do nome, mas implica a narração da vida – no mínimo o *curriculum vitae* – que indica o contexto das ações e situações a partir do qual podemos identificar a pessoa. A pessoa é o que ela fez e o que ela sofreu” (CESAR, 1998, p. 7)

Contudo, em exemplos extremos, como o do romance de Mário de Andrade, a identidade não é apenas os atos feitos e os sofridos, mas também as ações prometidas no plano do discurso pelo herói. São elas, em grande parte do livro, que garantem a constância da “persona” do protagonista. Macunaíma soa (*personare* = soar através de) por intermédio dos atos prenunciados por sua palavra. Já dissemos que, quando o autor francês diferencia as instâncias “idem” e “ipse” da manutenção do sujeito no tempo, ele está se referindo à identidade quantitativa e qualitativa. Ora, os processos de iteração que iniciam o romance caminham justamente em outra direção e produzem uma aporia na dialética “idem” e “ipse” que só pode ser contornada se pensarmos na ideia de hábito, também mencionada por Ricoeur, e enfatizada na operação verbal de abertura da narrativa andradiana. A ênfase na ipseidade na constituição do herói de nossa gente se torna mais forte em comparação com a construção da personalidade dos irmãos. O autor repete em muitas passagens, por exemplo, que Jiguê “era muito bobo”, insistindo na manutenção nominal do caráter deste personagem. O mesmo acontece com o “velho” Maanape.

A esfera “ipse” da identidade de Macunaíma se manifesta em enunciados que se pretendem prospectivos, mas que fazem parte de uma personalidade engenhosa, habituada em empenhar sua palavra em vão. A primeira história que o herói conta, ainda no início de sua jornada, trata-se de uma narrativa engendrada justamente para manter o primeiro grande engodo do livro: “- Pois foi aqui mesmo que enxerguei timbó. Timbó já foi gente um dia que nem nós... Presenciou que andavam campeando ele e sorveteu. Timbó foi gente um dia que nem nós” (ANDRADE, 1997, p. 18). Outros exemplos da mesma natureza surgirão ao longo da narrativa, o que permite afirmar que o relato oral é aproveitado por Mário de Andrade não apenas em sua natureza transgressiva e desautomatizada, mas também na formulação de uma personalidade móvel, espontânea, que funciona análoga à formulação imediata e improvisada do dito. O narrador Macunaíma tece um discurso não confiável que usufrui da natureza pueril da comunicação oral, como faz no encontro com o Curupira: “Então contou o castigo da mãe por causa dele ter sido malévolo pros manos. E contando o transporte da casa de novo prá deixa onde não tinha caça deu uma grande gargalhada.” (ANDRADE, 1997, p. 20).

É necessário notar que narrar para Macunaíma, mesmo que de forma oral, já é um exercício de alienação, que desintegra o imaginário social coletivo, na contramão do ideal do *storyteller*, de Walter Benjamin. Não surpreende, portanto, que o herói

colecione “frases feitas” (ANDRADE, 1997, p. 69), numa tentativa sábia de conservar estruturas que o conectem com as formações discursivas da coletividade. Este fenômeno confunde o próprio herói que, aos poucos, descobre o quão desagregador pode ser o uso leviano da palavra falada: “– Não foi por querer não... quis contar o que tinha sucedido prá gente e quando reparei estava mentindo...” (ANDRADE, 1997, p. 123). É nesse sentido ambivalente do uso da oralidade que podemos agregar outra dimensão interpretativa à opinião de Mário Chamie. O autor defende que, diferente de Guimarães Rosa e Simões Lopes Neto, Mário de Andrade usa a “fala falada” apenas como matéria-prima da sua linguagem, que, ao fim, já se distanciou o suficiente de sua origem popular (CHAMIE, 1970, p. 312). Essa ambivalência, causada pela oscilação entre empenhar e descumprir a palavra dada é sentida de forma determinante no fim do capítulo IV:

Mas eu tenho opinião de sapo e quando encasqueto uma coisa aguento firme tóco. Hei de ir só pra tirar a prosa do passarinho uirapuru, minto! Da lacraia.

Depois que discursou Macunaíma deu uma grande gargalhada imaginando na peça que pregava no passarinho. Maanape e Jiguê resolveram ir com ele, mesmo porque o herói carecia de proteção. (ANDRADE, 1997, p. 43)

O trecho é primoroso no movimento curvilíneo de um discurso repleto de nuances e contradições. Até mesmo o recurso mecânico “minto”, presente na fala popular, ganha aqui um sentido muito mais profundo, representando uma consciência que, por vezes, se pretende idêntica (“Firme”), mas, ao fim, se revela maleável. É somente nesse contexto, de aprendizado da lógica do mundo, situado em paralelo com a aprendizagem do discurso, que se pode estabelecer aquilo que Goto nomeou de “atitude macunaímica”, e não a partir da negação do aprendizado e da experiência. A relação entre a fala popular do herói e o discurso civilizado da cidade ajuda a entender este processo.

Essa dualidade se converte em certos trechos na relação entre cidade e interior, plasmada em duas culturas, a citadina e a rural, e é herdada da influência que os textos dos chamados pré-modernos deixaram, com ênfase em Monteiro Lobato. É interessante a forma como o contato com a nova axiologia, urbana, é sentida pelo herói, primeiramente, como impossibilidade da fala (na mesma linha dos trechos em que é enganado por seus adversários). O narrador explicita que, ao entrar em contato com o

maquinário urbano, Macunaíma “aprende calado” (ANDRADE, 1997, p. 51). A nova realidade obriga que o indígena reveja o repertório linguístico que tem à sua disposição, pois faltam palavras que abarquem a nova realidade vivenciada:

Não concluiu mais nada porque inda não estava acostumado com discursos porém palpitava pra ele muito embrulhadamente muito! que a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo. (ANDRADE, 1997, p. 52).

É esse fenômeno de dupla disposição axiológica, motivado pelo contato, que possibilitará a famosa cena dos bichos-máquinas, emblemática tentativa de tradução que segue os exemplos herdados pelas narrativas dos viajantes analisadas anteriormente e contemplada na descrição que Lúcia Sá faz da linguagem de Macunaíma em *Literaturas da floresta*. Todos esses aspectos discursivos são fundamentais para pensarmos a questão do índio e sua representação e salientam, na organização enunciativa, as contradições que sua figura sempre carrega.

2.10 A perda da Muiraquitã entre o oficial e o popular

Existem outras sutilezas a respeito da experiência crítica da reestruturação da própria fala vivida pelo herói. Uma delas vem passando despercebida e envolve o motivo móvel mais importante do livro, isto é, o momento no qual Macunaíma perde a Muiraquitã. Para analisar esta carência imputada pela lógica aventureira, é necessário situar o momento em que ela ocorre, isto é, após o encontro do imperador das Icamíabas com o bacharel, mimetizado por intermédio de sua fala truncada de erudição e correção. Não parece haver outra função para esse encontro a não ser prenunciar o conflito entre a linguagem oficial³² e a prosódia popular, explorado em outras partes do romance, e que influenciou decisivamente o modernista paulista por intermédio da paródia do prefácio de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, assinado por Machado Penumbra. Outras imagens se seguirão a essa, como aquela na qual Macunaíma chuta um advogado no capítulo XI, revelando mais uma vez seu desprezo pela palavra cultivada e empenhada. Essa lógica está presente também na cena em que

³² Segundo Telê Ancona Lopez, Lopez: “A terceira grande contribuição nacional de *Macunaíma* é, como a primeira, de ordem estética e está no banimento da ética tradicional do herói de romance culto, manifesta desde o título da obra.” (LOPEZ, 1974, p. 81)

um jovem estudado ataca os aliados do herói: “Então o povo que já estava todo zangado virou contra Maanape e contra Jiguê. Já todos, e eram muitos! Estavam com vontade de armar uma briga. Então um estudante subiu na capota dum auto fez discurso contra Maanape e contra Jiguê.” (ANDRADE, 1997, p. 125)

É interessante que esta dupla consciência do romance, a erudita e a popular, seja a base de um dos capítulos mais alardeados do livro, “A carta pras Icamiabas” que, se hoje é indiscutivelmente um clássico de nossas letras, teve seus detratores nos primeiros anos da recepção da obra (ANDRADE, 1997, 290). Primeiramente, o capítulo é o corolário da aprendizagem do herói, descrita em trechos como “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito. Já sabia nome de tudo” (ANDRADE, 1997, p. 111). Contudo, na célebre passagem está presente com mais a força a consciência autoral manifesta, fruto de um exercício irônico que transcende a realidade do herói e sugere outro nível de construção do sentido. O índio Macunaíma, quando escreve, é branco, ou melhor, lusitano e anacrônico, preso na retórica dominante do descobrimento. Todo este capítulo é, portanto, um manifesto do excedente irônico que fomenta o romance e, num momento de consciência bivalente, entre a escrita branca e a consciência índia, surge o dístico- lema que resume sua ideologia. Por fim, é interessante mencionar que esta distorção temporal também é irmã das idas e vindas de Peri, já que o herói de nossa gente também revela os inúmeros momentos de nossa evolução cultural³³ e suas contradições.

2.11 Macunaíma e a arte de insultar

A palavra dada e descumprida é usada por Mário de Andrade para enfatizar o caráter não finalizável do discurso de seu herói, pois subverte uma das formas da manutenção de si. Além disso, o recurso introduz o sujeito em um porvir cheio de possibilidades e, portanto, inscreve sua fala no excedente cômico, na medida em que alia suas atitudes à inconclusão própria do discurso oral. Contudo, o aspecto infundável da promessa e da jura se associa ao seu teor regenerativo, próprio dos discursos que se relacionam diretamente com a fala e com o som que ela extrai da realidade contemporânea. Sendo assim, a relação entre o narrador e o herói que fala se dá por meio de enunciados refratados, nos quais a negação do dito está investida no próprio

³³ E isso ganha outro sentido se lido à luz do capítulo quatorze de *Ulisses*, de James Joyce, “O gado do sol”, no qual o autor apresenta, em uma cena passada na maternidade, a evolução da língua inglesa.

dito (juras em falso e promessas vazias são exemplos máximos da capacidade dialógica da palavra de conter seu antípoda dentro de si). Empenhar a palavra é garantir que ela se organize a partir dela mesma, sendo essa uma das noções mais presentes na filosofia da linguagem bakhtiniana. Esse ideal se expressa também em outras formulações discursivas, principalmente, por intermédio das ofensas, atos verbais que abundam na trajetória do herói de nossa gente. Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média*, ao falar do vocabulário da “praça pública”, apresenta o que seria uma teoria do dito chulo, elaborando, em paralelo, uma reflexão sobre a ofensa e outra a respeito do insulto desbocado.

Todas estas formas da linguagem se inscrevem no sistema de imagens grotescas analisadas pelo autor russo e que se fazem extremamente presentes em *Macunaíma*, ainda que por intermédio das narrativas indígenas que o inspiram, e cuja trama investe nas imagens de regeneração e externalização do corpo no mundo e em outros fenômenos comuns ao “realismo grotesco”. Suzana Camargo em *Macunaíma: tradição e ruptura* foi a primeira a comparar sistematicamente *Macunaíma* com Rabelais, algo revisto por Lúcia Sá, que critica Camargo por não investigar as fontes populares utilizadas por Mário, ou seja, a cultura nativa (SÁ, 2012, p. 106). Como estamos tentando demonstrar, nenhuma das ênfases (eurocêntrica ou indígena) é suficiente para dar conta da complexa arquitetônica de *Macunaíma*, pois, se é fundamental entender o caráter heterogêneo da matéria indígena usada pelo modernista paulista (*corpus* que Lúcia domina como poucos) também é essencial compreender que, para Bakhtin, o romance enquanto gênero responde à tradição pantagruélica, tendendo a se apropriar de espaços e tempo próximos ao da praça pública, o que certas cenas citadinas de *Macunaíma* deixam mais do que explícito. O choque cultural é a única medida para o indianismo/indigenismo. Se o riso não é uma segunda vida para as culturas indígenas (SÁ, 2012, p. 107) como Lúcia Sá defende, certamente o é para a lógica realista de certa literatura praticada no Brasil antes dos modernistas e para a retórica de nomes como Rui Barbosa e Mário Barreto, o que implica a sua “redução” em alguns momentos, como será visto, além de ser um contraponto à lógica racional que vê a mimese como imitação e “veta” a ficção, como Costa Lima já demonstrou. O próprio estatuto de *trickster*, modalidade vista como a ideal para interpretar o herói de nossa gente, segundo Lúcia Sá, serve de descentralizador no andamento das imagens do romance enquanto gênero, que por si só sofre da “redução” do riso, ainda de acordo com Mikhail Bakhtin.

As imagens ligadas ao grotesco, em *Macunaíma*, estão carregadas daquela atitude curativa que remete à “flagelação alegre” (BAKHTIN, 1999, p. 176) – vista nos namoros do herói, principalmente –, ao “médico alegre” de Hipócrates, e aos temas do “folclore regional”, responsáveis pelo otimismo de Rabelais, diferenciando-o assim do melancólico Plínio, por exemplo. Vomitar, ser coberto por fezes de urubu na ilha deserta da baía de Guanabara, levar os bolsos cheios da porcaria que o Gambá neles depositou, dar toda esta porcaria de comer ao chupim, esquartejar e ser esquartejado, arrotar para despistar o “pai do sono”. Todas estas ações ligam a rapsódia de Macunaíma ao universo imaginário subversivo da carnavalesca:

Nas figuras escatológicas mais antigas, já o dissemos, os excrementos estão ligados à virilidade e à fecundidade. Por outro lado, *os excrementos têm o valor de alguma coisa a meio caminho entre a terra e o corpo*, alguma coisa que os *une*. São assim algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra boa, em adubo; o corpo dá os excrementos à terra durante a vida: *os excrementos fecundam a terra, como o corpo do morto*. (BAKHTIN, 1999, p. 151) (grifo nosso)

Dessa forma, as situações compactuam com a ideia de um discurso sempre em devir, passível de regeneração, jovial, novo e espontâneo. Soma-se a isso a força que a palavra do herói tem durante toda sua jornada. Desde episódios explícitos, como quando manda os carrapatos lhe deixarem em paz, até as narrativas utilizadas em inúmeras situações, como aquela contada ao chofer de Wenceslau Pietro Pietra. Além disso, o narrador marca essa linguagem contundente, sempre muito próxima do ato, pelo teor exclamativo que a caracteriza ao longo de todo o romance.

Assim como o empenho da palavra, as injúrias (e seu par cômico, os louvores) e as maldições e grosserias de toda ordem (BAKHTIN, 1999, p. 132) são fundamentais na formulação deste sistema de imagens não oficiais. Ofender Wenceslau a todo o momento (ANDRADE, 1997, p. 58; p. 129; p. 141), colecionar palavões (e as listas, como veremos, tem importância central na rapsódia, denotando também um tipo muito característico de personalidade), xingar o Saci quando este não lhe ajuda (ANDRADE, 1997, p. 216) são todas manifestações do temperamento macunaímico. É interessante que Mário de Andrade usa do conjunto destes procedimentos populares para se livrar mais uma vez do teor oficialismo da erudição contemporânea, representada por Coelho Neto, Olavo Bilac, entre outros. Por isso que, das poucas qualidades fixas que definem Macunaíma, “desbocado” (ANDRADE, 1997, p. 112) se destaca em muitos contextos.

Mas, assim como xingar, elogiar também é um procedimento utilizado pelo herói, principalmente em situações de logro, quando teme um inimigo e deseja se safar por intermédio da bajulação falsa e irônica. De acordo com Bakhtin,

Louvores e injúrias são as duas faces da mesma medalha. O vocabulário da praça pública é um Jano de duplo rosto. Os louvores, como já vimos, são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. Embora, no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública, eles parecem se referir a uma espécie e corpo único, mas bicorporal, que se injuria elogiando e que se louva, injuriando. (BAKHTIN, 1999, p. 142)

Coerente com o linguajar da praça pública, os discursos de Macunaíma

[...] não comportam o menor matiz, por mais débil que seja, de seriedade lúgubre, de medo, veneração, humildade. Eles são totalmente alegres, ousados, licenciosos e francos, ressoam com toda a liberdade na praça em festa, para além das restrições, convenções e interdições verbais.” (BAKHTIN, 1999, p. 144).

Em determinados momentos, a “censura” da linguagem convencional, promotora daquilo que Bakhtin chamou de “riso reduzido”, pode ser vista em brincadeiras populares como quando o herói manda seu inimigo à merda na língua do “pá”: “Vápá àpá merpá dapá”.

Essa tensão vivenciada pela palavra “baixa” é metalinguisticamente trabalhada em várias partes do romance, sobretudo no famoso episódio do “puíto”. Enquanto espera o gigante se recuperar da surra aplicada, Macunaíma recebe uma flor de uma moça que a ajeita na lapela do herói, cobrando “mil réis” pelo mimo. O herói descobre não conhecer uma palavra para nomear a botoeira e recusa, censurado pelos usos linguísticos do tempo, termos amplos demais como “buraco” ou elevados demais como o substantivo “orifício”. Na dúvida, opta por utilizar um termo de seu idioma, o alardeado “puíto”. Na língua do indígena, a palavra empregada para descrever a parte do vestuário era “uma bocagem muito!” (ânus), mas, devido ao desconhecimento da gente da cidade, logo vira moda e se espalha pela gíria modernosa dos urbanautas.

Aqui parece estar em jogo um simples processo de aculturação, na qual se desvirtua os valores da cosmovisão nativa em prol dos usos que o branco deseja fazer

deles. Contudo, o caráter subversivo do significado original do termo serve justamente como imagem de despreparo e de artificialidade da formação da cultura citadina, escrava de um vocabulário ligeiro e efêmero. A troca de função e de teor se alia, primeiramente, ao riso como ideologia modeladora das formas do mundo e, mais amplamente, enquanto potencial modelador de gênero. Todavia, sua função básica é se opor às convenções (outro ideal não presente entre os índios e que relativiza as conclusões de Lúcia Sá):

Cada época tem as suas regras de linguagem oficial, de decência, de correção. Em cada época, existem certas palavras e expressões que servem de sinal: assim que alguém as emprega, há permissão para exprimir-se em completa liberdade, para chamar as coisas pelo seu nome, para falar sem reticências nem eufemismo. Essas palavras e expressões criam um ambiente de franqueza, dirigem a atenção para alguns assuntos, trazem concepções não oficiais. (BAKHTIN, 1999, p. 163)

Numa manifestação excepcional do caráter mórfico de sua palavra, Macunaíma converte um tabu em uma convenção em menos de uma página e isso ajuda a marcar seu caráter eminentemente oral e transgressivo. Isso ilumina a ocasião na qual o herói, em seguida, lança sua coleção de palavrões contra o gigante Piamã:

Virou numa gota e pingou rente de Venceslau Pietro Pietra com a companheira as filhas e a criadagem. Então Macunaíma pegou na primeira palavra-feia da coleção e jogou na cara de Piamã. O palavra bateu de rijo porém Venceslau Pietro Pietra nem se incomodou, direitinho elefante. Macunaíma chimpou outra bocagem mais feia na caapora. A ofensa bateu rijo porém Macunaíma jogou toda a coleção de bocagens e eram dez mil vezes dez mil bocagens. Venceslau Pietro Pietra falou pra velha Ceiuci, bem quieto:

- Tem algumas que agente não conhece inda não, guarda pra nossas filhas. (p. 129)

Depois do fracasso da empreitada, Macunaíma se assombra ao constatar que “A família do gigante tem medo de chuveiro mas de palavra-feia não” (ANDRADE, 1997, p. 129). O gigante compartilha do vocabulário carnavalesco e das imagens que lhe fundamentam e, por entendê-lo, serve de contraponto exato à trajetória heroica de Macunaíma. Levado por esses graus de identificação, o conflito entre ambos só pode terminar em uma situação de “Banquete”. Graças ao imaginário dos “pregões de Paris”, na prosa ocidental é possível perceber o contato entre a cozinha a batalha e o corpo

destruído, geralmente “em picadinho” (BAKHTIN, 1999, p. 168), ou seja, decomposto e reestruturado em forma de comida apetecível, sendo mais uma imagem central da transformação regenerativa do corpo carnalizado. Por fim, para a tradição platônica, banquetear é análogo a soltar a palavra, desde toda a tradição dialógica explicitada por Bakhtin e mantém esta relação em sua *archaica*, não causando espanto que, mesmo prestes a morrer, Venceslau não se furte a passar uma informação necessária aos convivas: “Falta queijo!”.

2.12 Destronamento e enumeração

Assim como as injúrias,

Os ‘juramentos’ tinham precisamente essa função na época de Rabelais, entre os demais elementos não-oficiais. Jurava-se essencialmente por diferentes objetos sagrados: ‘pelo corpo de Deus’, ‘pelo sangue de Deus’, pelas festas religiosas, os santos e suas relíquias, etc. Na maior parte dos casos, os ‘juramentos’ eram sobrevivência das antigas fórmulas sacras. (BAKHTIN, 1999, p. 163)

Além disso:

Os juramentos eram um elemento não oficial da língua. Eles eram proibidos e combatidos por duas espécies de adversários: de um lado a Igreja e o Estado, e, do outro, os humanistas de gabinete. Esses últimos tratavam-nos como elementos supérfluos e parasitários da linguagem, que apenas alteravam a sua pureza, e consideravam-nos uma herança da Idade Média bárbara. (BAKHTIN, 1999, p. 164)

As cenas mais emblemáticas desta têmpera em *Macunaíma* talvez estejam no capítulo “Macumba”, onde o herói faz a sincrética oração “... O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da sanzala que pertence por nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém!...” (ANDRADE, 1997, p. 82). Hoje em dia ignora-se o caráter excepcional do final deste capítulo, quando, após o encontro fantástico com o mundo místico, descobrimos que o “culto” era formado pela nata da intelectualidade da época, em um exercício de junção entre a racionalidade e a fantasia que não pode passar despercebido por ser um dos fundamentos da representação do indígena em romances brasileiros. Assim como as juras, as crenças também são frouxas e suficientemente desterritorializadas, perdendo, portanto, seu teor doutrinário.

Por fim, jurar em falso, para a cultura carnavalesca, é também desmitificar a soberania, destronar as autoridades. Macunaíma respeita os mais velhos, mas não segue suas tradições, não guardando o luto, por exemplo. E, como sua palavra não tem senhor, seus insultos causam um efeito destronador a tudo que o cerca. Ainda pensando a respeito do imaginário do mundo de Rabelais, Mikhail Bakhtin revela que

Essas condenações e interdições apenas sancionavam o seu caráter não-oficial, aumentavam a sensação de que aquele que os empregava violava as regras da linguagem; o que, por sua vez, acentuava o colorido específico da linguagem salpicada por juramentos, tornava-a ainda mais familiar, mais licenciosa. Os juramentos passavam, no espírito do povo, por ser uma certa violação do sistema das concepções oficiais, um certo grau de protesto contra essas últimas. (BAKHTIN, 1999, p. 164)

E acrescenta:

Há um plano no qual os golpes e injúrias não têm um caráter particular e cotidiano, mas constituem atos simbólicos dirigidos contra a *autoridade suprema*, contra o *rei*. Estamos falando do sistema das imagens da festa popular, representado da maneira mais perfeita pelo *carnaval* (mas evidentemente não apenas por ele). É nesse plano que se juntam e cruzam a *cozinha* e a *batalha* com as imagens do corpo *despedaçado*. Na época de Rabelais, esse sistema tinha ainda uma existência integral, carregada de um importante sentido nas diferentes formas dos folguedos públicos, assim como na literatura. (BAKHTIN, 1999, p. 172)

É a partir delas também que podemos unir as imagens de desmembramento ao uso indiscriminado das juras e promessas:

Qual é o assunto dos juramentos? O tema dominante é o *despedaçamento do corpo humano*. Curva-se essencialmente pelos diferentes membros e órgãos do corpo divino: pelo corpo de Deus, por sua cabeça, seu sangue, suas chagas, seu ventre, pelas relíquias dos santos e mártires: pernas, mãos, dedos conservados nas Igrejas. Os juramentos mais inadmissíveis e reprováveis eram aqueles que falavam do corpo de Deus e das suas diferentes partes; ora, eram justamente os mais difundidos. (BAKHTIN, 1999, p. 167)

Este processo fundamenta outro recurso rabelasiano característico aproveitado em *Macunaíma*, o das enumerações. Desde as histórias de Gargântua e Pantagruel, elas “[...] comportam uma apreciação *elogioso-injuriosa* (hiperbolizadora). Mas há, é claro, diferenças capitais entre as diversas enumerações, que servem, cada uma, a fins

artísticos e estilísticos³⁴. Neste momento, apenas assinalamos o seu tipo específico: a denominação *monumental* de parada.” (BAKHTIN, 1999, p. 153). Nelas, o narrador admite a cultura popular e seu tom solene, abarcando, pela exaustão da palavra, o mundo das coisas conhecidas. No contexto do indianismo, elas se relacionam com o maravilhamento a respeito do universo que a acompanha, representado pelo choque de culturas. No *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença, é possível notar como, apesar das muitas subtrações de trechos feitas por Mário de Andrade, inúmeras enumerações são acrescidas ao texto, o que revela a importância de sua função semântica no romance. Destes exemplos, destacam-se “O barrigudo, o coxiú, o cairara sabiá-tropeiro, o sabiá-laranjeira, o sabiá-guité [...]” (PROENÇA, 1977, p. 45) ou “piramutaba, mandi, surubim, catetos, monos, tejus, queixadas, antas, a anta sabatira, onças, a onça pinima, apapa-veado, a suçurama, canguru, pixuma [...]” (PROENÇA, 1977, p. 54). Além disso, Telê Ancona Lopez ressalta o cuidado dos envolvidos com as traduções da rapsódia andradiana, ao preservar a natureza das inúmeras listas elencadas pela obra para as outras línguas (LOPEZ, 1975, p. 106), já que sua importância não é apenas linguística, mas também rítmica:

É pois, graças à coleta de palavras que Mário de Andrade desenvolve, que *Macunaíma* pode apresentar tão frequentes enumerações de aves, peixes, insetos ou frutas. Essas enumerações, além de válidas para a quebra do regionalismo, contribuem para a criação de um ritmo de embolada, alternando sílabas longas e breves, no trecho em que se inserem. (LOPEZ, 1974, p. 32)

Contudo, é preciso mencionar também como estas listagens rendem tributo, mais uma vez, à retórica dos navegantes, repleta de catálogos abrangentes que descrevessem a terra. Se for possível, como disse Haroldo de Campos, afirmar que as coleção de palavras feita pelo herói e pelo narrador seja parte da “sátira à erudição dos filólogos” (CAMPOS, 1993, p. 187) que permeia toda a obra, e se inscreve no texto como um distanciamento metalinguístico, próprio do ideal modernista, é necessário também observar o que Umberto Eco afirma a respeito deste tipo de manifestação discursiva, principalmente para entendermos a forma como a figuração do indígena tira proveito

³⁴ Ao falar do termo “Bacaba”, Telê Ancona Lopez menciona as palavras colhidas pelo autor: “[...] para compor o conjunto de termos brasileiros ligados à botânica, que Mário reunia, da mesma forma que palavras que catalogavam animais, suas vozes, os refrões, adágios e provérbios populares. No caso de *Macunaíma*, a maioria das palavras colhidas no texto de Koch-Grünberg resulta nas enumerações que dão uma visão geral de Brasil, dentro de determinado assunto.” (LOPEZ, 1974, p. 68)

dela. Comparando-as com outra modalidade de listas, as científicas, o autor de *O nome da rosa* defende que

Ao contrário, as listas poéticas são *abertas* e, de certo modo, pressupõem um *et cetera* final. Há dois motivos pelos quais elas pretendem sugerir uma infinidade de pessoas, objetos e eventos: (1) o autor está ciente de que a quantidade de itens é vasta demais para ser registrada; (2) o escritor tem prazer – por vezes um puro prazer auditivo – na enumeração infinita. (ECO, 2013, p. 110)

A enumeração, segundo o teórico, surge na literatura medieval, na qual “Os vários tipos de lista se compõem com frequência de acúmulos – ou seja, sequências ou justaposições de termos linguísticos pertencentes ao mesmo campo conceitual” (ECO, 2013, p. 113). Além disso, Eco ainda explica a natureza original do recurso: “Às vezes parece que os termos da sequência carecem de coerência ou homogeneidade, porque seu objetivo era definir as propriedades de Deus – e Deus, segundo Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, só pode ser descrito por meio de imagens dessemelhantes.” (ECO, 2013, p. 113). Já em Homero, no entanto, é possível perceber de que maneira a representação pode se dividir entre a tentativa de mimetizar uma forma completa e finita e outra, oposta, que busca abarcar uma série incompleta e potencialmente infinita (ECO, 2013, p. 125). Esta última atitude irá incorporar ao exercício da listagem o *topos* da inefabilidade, já que o acúmulo de itens semelhantes implicaria na constatação da imensidão e transitoriedade das coisas do mundo (ECO, 2013, p. 136). Dessa forma, em Homero se

[...] descreve o escudo como forma porque sabe exatamente como funciona a vida naquela sociedade; ele apenas relaciona os guerreiros porque ignora quantos são. Portanto, pode-se pensar que as formas são características das culturas maduras, que conhecem o mundo que lograram explorar e definir, ao passo que listas seriam típicas primitivas, que ainda têm uma imagem imprecisa do universo e procuram detalhar o que lhes for possível de suas propriedades, sem estabelecer uma relação hierárquica entre elas. (ECO, 2013, p. 151)

Concordando com Bakhtin, Eco estabelece que, desde Rabelais, as listas e enumerações de toda ordem passaram a servir como forma de pôr em xeque a cultura enciclopédica e toda erudição de “alto” nível, desestabilizando, portanto, a ordem rígida do mundo, o que permite que distingamos entre dois tipos de listagens:

[...] a enumeração conjuntiva: cada uma delas se baseia num universo discursivo específico, de acordo com o qual os elementos da lista adquirem certa coerência mútua. Ao contrário, a enumeração

disjuntiva representa um choque, como a experiência que aflige o esquizofrênico que toma consciência de uma sequência de impressões díspares, à qual é incapaz de conferir alguma unidade. (ECO, 2013, p. 166)

Já no segundo tipo,

A lista se torna um modo de reconstruir o mundo, pondo quase em prática o método de Tesouro de acumular propriedades de forma a revelar novas relações a partir de elementos díspares e, em todo caso, de subverter conceitos aceitos pelo senso comum. Assim, a lista caótica se converte em um dos meios de ruptura formal postos em ação, de diversas maneiras, pelo futurismo, pelo cubismo, pelo dadaísmo, pelo surrealismo e pelo novo realismo. (ECO, 2013, p. 168)

Manuel Bandeira é um dos autores que elogia as enumerações pantagruélicas de Mário de Andrade (LOPEZ, 1974, p. 158), coerente com o ideal modernista e com a influência rabelesiana obtida, principalmente, por intermédio de James Joyce³⁵. Contudo, a principal característica do uso das listas e enumerações é a manifestação de uma cultura ainda primitiva³⁶, logo inconclusa e carente de catálogos que internalizem racionalmente a realidade. É por isso que este desejo da linguagem pode ser convertido, na sua angústia da não finalizabilidade³⁷, em promessa e juramento, que atuam convertendo a incompletude do sujeito e do mundo que o cerca em esperança de coerência futura. De fato, a enumeração como indefinição da cultura é suspeitada já em Telê Ancona Lopez, quando ela diz:

Em *Macunaíma*, apesar das contradições apontadas em Mário na conceituação de progresso e civilização, a preguiça é o mais importante dado crítico do Brasil apresentado, pois introduz o novo herói nacional, o anti-herói, produto direto de uma sociedade indefinida. (LOPEZ, 1974, p. 81)

³⁵ É preciso acrescentar também a contribuição de Lúcia Sá, ao demonstrar que “As características formais mais notáveis dos taréns são a repetição e a enumeração, segundo Koch-Grünberg” (SÁ, 2012, p. 72) que, segundo ela podem ter um efeito hipnótico (SÁ, 2012, p. 72). *Macunaíma* mantém o uso destas enumerações, mas abdica as repetições de mesmos acontecimentos presentes em narrativas autóctones, provavelmente motivado pelo ideal modernista de reiterar as fórmulas linguísticas (comuns em crenças e lendas) de contextos tradicionais indígenas (SÁ, 2012, p. 75).

³⁶ Este aspecto indefinido da sociedade em formação é também percebido por Lopez, em outros aspectos do romance: “Em *Macunaíma*, apesar das contradições apontadas em Mário na conceituação de progresso e civilização, a preguiça é o mais importante dado crítico do Brasil apresentado, pois introduz o novo herói nacional, o anti-herói, produto direto de uma sociedade indefinida.” (LOPEZ, 1974, p. 81)

³⁷ Quando escreve sobre o Parnasianismo em *O empalhador de passarinhos*, Mário questiona o ideal da palavra “escultoricamente concebida” para defender, justamente, a palavra fluída, não-estável, cuja lógica condizia melhor com uma sociedade e cultura inacabadas, indefinidas, em formação, como a brasileira (ANDRADE, 1972, p. 10)

Gilda de Mello e Souza também fala delas, associando-as, novamente, às manifestações artísticas populares, mas, infelizmente, não se aprofundando nas implicações formais que seu uso implicaria:

De fato, o contraste entre a linguagem arcaica e enumerativa e a realidade moderna do grande centro urbano, símbolo do domínio da técnica e da sociedade de consumo, produzia no primeiro trecho referido um admirável efeito satírico; no segundo, a enumeração heteróclita era explorada para criar a atmosfera surrealista que Mário de Andrade já havia surpreendido, aliás, nas próprias louvações nordestinas. (SOUZA, 1979, p. 84)

A lógica narrativa destes projetos explicita uma verborragia intrínseca ao texto, que, assim como seu herói, gosta de falar e de elencar achados léxicos, o que não lhe torna menos acional. Se lidas como simplesmente imitação das emboladas, o ritmo recitativo intrínseco a elas³⁸, que varia conforme a entonação do performer, se aproxima mais uma vez da fala como ato, além de remeter aos procedimentos caros ao modernismo na busca de uma dinâmica mais veloz e simultânea dos objetos representados. Se lidos à luz dos procedimentos já vistos em Alencar, é natural a estrutura inquieta da palavra em *Macunaíma*, cuja formatação utiliza das conquistas estéticas de seu tempo para avançar naquilo que *O guarani* conseguiu representar. Sendo assim, *Macunaíma* se impõe com um construto linguístico espantosamente coerente, cujos recursos micro e macrotextuais estão amarrados uns em função dos outros. Em suma, a passagem do elogio à injúria, a promessa e as juras, o ideal verborrágico e não finalizável da angústia enumerativa, tudo isso se junta na formulação daquilo que se entende por “não caracterização” do herói, e permite compreendê-la, por sua vez, à luz das tensões figuradas pela tradição indianista iniciada em Alencar. Sendo assim, a análise discursiva se torna central na compreensão da representação do indígena, já que é por um conjunto preciso de recursos de natureza linguística que sua figura adquire peso mimético.

Além disso, estudos contemporâneos, como o de Erik Schollhamer, se juntam a interpretações clássicas do Brasil, como a já citada de Darcy Ribeiro, defendendo que nossa formação cultural envolve, inevitavelmente, a adaptação da violência. Elas são parte de nossa personalidade, violentos ainda que bons, a exemplo de célebre poema de

³⁸ A prática de incorporar ritmos populares já pode ser vista na obra de Mário de Andrade nos textos presentes em *Clã do Jabuti*, publicado um ano antes de *Macunaíma*.

Manuel Bandeira. A violência das práticas de extermínio presenciada na América Latina é um dos fenômenos constituidores deste processo e pode ser recalcada na postura ofensiva de inúmeros narradores. Os insultos de Macunaíma podem, dessa forma, também ser lidos dentro desta perspectiva, como uma compensação discursiva (beirando a “sublimação” freudiana) de um longo e trágico percurso histórico de abusos e marginalização, próxima da herança ingênua e grosseira (BAKHTIN, 199, p. 125) que o século XVI legou ao romance e que está presente também nas cosmogonias indígenas, resistindo até os dias de hoje.

2.13 Verossimilhança entre ascrição e imputação

Resta, contudo, voltar a um conteúdo deixado em aberto anteriormente. Já foi dito que Macunaíma aprende cedo a pedir coisas aos que lhe cercam e sua movimentação ao longo do romance depende de sua capacidade de fazer o outro agir pela ação de sua palavra ou pela confiança em seus juramentos vazios: “Macunaíma agradece e prometeu que sim jurando pela memória da mãe dele.” (ANDRADE, 1997, p. 89). Nos raros momentos em que é enganado, o herói, coerentemente, não consegue organizar enunciados que façam sentido: “Então Macunaíma percebeu o logro e abriu numa gritaria desgraçada, caminho da pensão.” (ANDRADE, 1997, p. 144). Finalmente, é possível perceber como o índio está consciente dos processos de ascrição desenvolvidos por Paul Ricoeur: “Mas eu não pedi pra ninguém procurar rasto, moço, me desculpe! Meus manos Maanape e Jiguê é que andaram pedindo, eu não! Culpa é deles!” (ANDRADE, 1997, p. 112). Usar a palavra é atribuir-se responsabilidades, ou seja, é sofrer as consequências disso e ter “culpa”. Para desbravar-se o pronome relativo “quem” nas atribuições da mimese, dois últimos conceitos ricoeurianos se impõem, portanto, como fundamentais: ascrição e imputação. A narrativa descreve e prescreve, ou seja, supõe o que determinado indivíduo deva fazer, baseado na verossimilhança e demonstra o que é feito. A “ascrição” é atribuição de uma ação a um agente, enquanto que a “imputação” significa torná-lo responsável por ela. Responder “quem?” é, ao mesmo tempo, identificar uma autoria e responsabilizar um indivíduo.

Além disso, Ricoeur vê na responsabilidade, ou seja, na imputação do agente à atitude, uma forma de unir ética e ação. O autor francês está preocupado com as exigências demandadas à arte, que clamam sua responsabilidade pelos conteúdos mimetizados. Acontece que, para isso, sua linguagem deveria ser exclusivamente

propositiva (dizer um juízo sobre algo), quando na realidade seu conteúdo é performativo (dizer já é em si o ato de juízo). Esta discussão se dirige para o terreno no qual a mimese se relaciona com um contexto ético vinculado pelo romance e que permite que entendamos o real impacto das ações dos personagens em seu mundo. Como sempre, partindo de Aristóteles, o teórico francês estabelece a distinção entre os fundamentos da ética e da poética:

Mas o essencial não está aí: dando assim prioridade à ação em relação ao personagem, Aristóteles estabelece o estatuto mimético da ação. É em Ética (cf. *Ét. Nic.* II, 1105 a 30 ss) que o sujeito precede a ação na ordem das qualidades morais. Em poética, a composição da ação pelo poeta rege a qualidade ética dos caracteres. A subordinação do caráter à ação não é, pois, uma coerção da mesma natureza das duas precedentes, ela sela a equivalência entre as duas expressões: ‘representação de ação’ e ‘disposição dos fatos’. Se a ênfase deve ser colocada na disposição, então a imitação ou a representação deve ser de ação, mais que de homens. (RICOEUR, 1997, p. 65)

Para Ricoeur, a principal característica da intriga é tornar uma série de episódios casualmente coerentes, investindo-os de inteligibilidade. Se na lógica episódica, tem-se o esquema cronológico “um após o outro”, na causal “temos um por causa do outro”, sendo assim, a ideia de responsabilidade é natural à própria configuração da mimese. É nesse ponto que ficção e história se aparentam. Como bem resume Ivanhoé Albuquerque Leal,

seguir uma história requer o recurso às operações cognoscitivas específicas da compreensão narrativa. Quando um historiador reconstrói um acontecimento passado, *que foi real*, mas, sem dúvida, não é mais, utiliza procedimentos, comuns ao engendrar de uma intriga (LEAL, 2002, p. 28).

Por esta via, em ambos os fenômenos, o literário e o histórico, a ação é o conceito central para entender a narratividade. É ela que orienta previamente a esfera cultural na qual o romancista se posiciona e é através dela que os indivíduos demonstram os efeitos da história sobre si.

Quando pensa em mimese, Ricoeur nega a vertente que a considera simplesmente cópia, já que ela é, antes de qualquer coisa, “engendramento”, organização estrutural. Dentro dela se localizam posições morais e artifícios que se estabelecem pelo caráter inteligível que a narração geralmente apresenta. No gênero

romanesco, e, com mais força, devido aos implicadores sócio-morais, na ficção ocupada em representar o indígena, o constativo (verdadeiro ou falso) é, naturalmente, performativo (aventurado ou infeliz), pois tem efeitos reais na práxis. Isso se elabora na forma pela qual o caráter se mantém na narração. A identidade narrativa liga o eu a uma ação, ocupando-se da capacidade de iniciativa humana, isto é, do ser que diz “eu posso”: posso falar, agir, narrar e narrar-me. Ao escrever e narrar, o eu também prescreve, logo estabelece uma relação entre uma ação descomprometida e os planos éticos e morais. Ascrever é, portanto, imputar. Duas são as obras centrais nesta discussão ricoeuriana: o terceiro volume de *Tempo e narrativa* e *O si-mesmo como outro*. Nestes dois textos, a noção de concordante-discordante, presente na leitura que o filósofo francês faz de Aristóteles e Santo Agostinho, quando apresenta sua definição de mimese, alonga-se para a questão do *idem* e *ipse* investigada anteriormente. Dialogando com Hanna Arendt, o autor de *Metáfora viva* especula que a identidade pessoal, ou a resposta para a fatídica pergunta “Quem?”, funda-se sobre uma antinomia insolúvel (RICOEUR, 1991, p. 424) entre um sujeito que ora se exalta, ora se humilha e só pode ser reconhecido na narração, afinal, responder ao “quem?” é contar essa história, a história do eu. Contudo, este eu não pode ser conhecido por si só. A sua posição no mundo é um comprometimento que envolve uma ética, ou seja, exige sua posição diante da alteridade que o circunda. Em *O si-mesmo como outro*, Ricoeur explora definitivamente a personagem da intriga como configuração da identidade narrativa do si mesmo. A discordância-concordante narrativa permitiria, assim, uma dinâmica mais afinada com as aporias do eu no tempo. A narrativa se articula com a experiência humana do agir, pois situa a pessoa em um sistema de ações que ela fez e sofreu.

A identidade narrativa (e aqui já é possível notar como ambos os conceitos em separado, identidade e narrativa, para Ricoeur se relacionam com um mesmo fenômeno, ou seja, o “quem” que fez uma ação) serve como meio termo entre as desconstruções demolidoras do eu (Nietzsche, Freud) e a ideia de um eu essencialmente discursivo (Benveniste), já que, ao contar uma ação, o sujeito, ao mesmo tempo, responde “quem sou eu”, mas mantém este “eu” em aberto, graças ao devir narrativo. Sendo assim, a pergunta “O que sou eu?” jamais pode ser respondida completamente. Situada entre “ipse” e “idem”, a identidade narrativa é sempre um processo, oscilando entre estabilidade atemporal e dinâmica não coincidente. É esse fenômeno complexo, de identificação cruzada, que está na base das identidades indígenas representadas pelo romance brasileiro, essencialmente na relação entre o imaginário e a realidade empírica.

Esse caráter não coincidente da personalidade é explorado em muitos trechos no romance, como aqueles nos quais o herói deve se “lembrar” de quem é ou do que pretendia fazer:

Nem bem o mascate sorvetera entre as sapupiras guarubas e parinais do mato que já o micura quis fazer necessidade outra feita. O herói arredondou o bolso aparando e a porcaria caiu toda ali. Então Macunaíma percebeu o logro e abriu numa gritaria desgraçada, caminho da pensão. Virando uma esquina encontrou o José Prequeté e gritou pra ele:

Zé Prequeté, tira bicho de pé pra comer com café!

José Prequeté ficou com ódio e insultou a mãe do herói porém este não fez caso não, deu uma grande gargalhada e foi seguindo. Mais adiante lembrou que ia indo pra casa zangado e pegou na gritaria outra vez.(ANDRADE, 1997, p. 144)

É interessante notar aqui também que à ação desagradável se segue a perda da linguagem organizada, a “gritaria”, a ausência de conteúdo linguístico é a resposta de Macunaíma ao logro, mostrando mais uma vez o papel da linguagem articulada na construção da identidade narrativa do herói. Algumas cenas são emblemáticas na construção da natureza heterogênea e indomesticável, feita de muitas atribuições. É o caso do início do capítulo “A velha Ceiuci”:

No outro dia o herói acordou muito constipado. Era porque apesar do calorão da noite ele dormira de roupa com medo da Cariviana que pega indivíduo dormindo nu. Mas estava muito ganjento com o sucesso do discurso da véspera. Esperou impaciente os quinze dias da doença resolvido a contar mais casos pro povo. Porém quando se sentiu bom era manhãzinha e quem conta de dia ria rabo de cotia. Por isso convidou os manos pra caçar, fizeram. (ANDRADE, 1997, p. 123)

No mesmo parágrafo, “apesar”, “mas”, “porém”, constroem um enunciado concessivo e adversativo que deve lidar com ideias opostas e contraditórias. Sustentada sobre esta fluidez sintagmática, e sobre a inconstância identitária do protagonista está a fragmentação do herói entre a história e a ficção, tema de nosso tópico seguinte.

2.14 Identidade narrativa entre a ficção e a história

A questão da identidade³⁹ em Ricoeur, como já foi mencionada, esbarra no problema de sua manutenção no tempo. Mais uma vez, somente a narrativa permite a solução deste problema, já que comporta a durabilidade do personagem narrado na dinâmica permanência/mudança que compõe a organização contínua/descontínua da mimese da intriga. A “identidade narrativa” surge ao fim do terceiro tomo de *Tempo e narrativa*, como forma de articular as duas grandes consciências que pavimentaram a discussão dos outros dois volumes, ou seja, a ficcional e a histórica. No final do capítulo 5 deste volume, “O entrecruzamento da história e da ficção”, baseada em uma ampla teoria da leitura, Ricoeur defende a hipótese de que o tempo humano seria um terceiro tempo entre o fenomenológico e o cosmológico, resultante do cruzamento entre as intenções da história e da ficção. Esta se situa na expressão retórica “ver como” (no caso, refletida no caráter analogizante da representação histórica com a leitura ficcional enquanto partitura a ser executada), que fundamenta todos os estudos de *Metáfora viva*. No final deste percurso, mais uma vez a ideia de figuração, “figurar-se que”, permite que a razão humana possa superar as aporias da temporalidade ao lidar com o tempo no eixo das representações.

O caráter irrecuperável do passado obriga que a História também se entregue à especulação narrativa e às hipóteses imaginárias que a fundamentam. Ainda que sustentadas pela argumentação (o comentário, que intende ser empiricamente verificável), este repertório “fictício” extrapola o ideal do “como aconteceu” e do “ter sido” (Ranke) que durante muito tempo contextualizou os estudos historiográficos, pois “responde à exigência da”, note-se o termo utilizado por Ricoeur, “figuratividade” (RICOEUR, 1997, p. 322). A ideia de “ilusão controlada” que existe por trás deste fenômeno pode ser relacionada com Costa Lima (RICOEUR, 1997, p. 324). Por sua vez, a ficção, primeiramente, “imita, de certa maneira, a narrativa histórica. Contar alguma coisa, diria eu, é contá-la *como se* ela se tivesse passado” (RICOEUR, 1997, p. 328) e conclui:

³⁹ A base é ainda aristotélica, que diz, na *Metafísica*: “[...] com efeito, aquelas coisas cuja matéria é uma, ou em espécie ou em número, são chamadas de idênticas, e também aquelas cuja substância é uma. Por conseguinte, é evidente que a identidade é, de qualquer modo, uma unidade, seja porque esta se refira a uma única coisa considerada duas, por exemplo, quando se diz que a coisa é idêntica a si mesma, visto que se toma uma coisa como duas.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 217-219)

[...] os acontecimentos contados numa narrativa de ficção são fatos passados para a voz narrativa, que podemos considerar aqui como idêntica ao autor implicado, ou seja, a um disfarce fictício do autor real. Uma voz fala, contando o que, *para ela*, ocorreu. Entrar em leitura é incluir no pacto entre o leitor e o autor a crença de que os acontecimentos relatados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz. (RICOEUR, 1997, p. 329)

O filósofo termina tal reflexão voltando a Aristóteles. Nesse sentido sugere que

[...] para ser persuasivo, o provável deve ter uma relação de verossimilhança com o ter-sido. Com efeito, Aristóteles não se preocupa em saber se Ulisses, Agamemnon e Édipo são personagens reais do passado: mas a tragédia deve simular um mergulho na *lenda*, cuja primeira função é vincular a memória e a história às camadas arcaicas do reino dos predecessores.” (RICOEUR, 1997, p. 330)

Os “reinos predecessores” tratados em *Macunaíma*, contudo, não são aqueles tradicionalmente preservados pela tradição histórica oficial e é aqui que a mimese começa a operar ficcionalmente (isto é, distanciando-se de referenciais seguros), crise importante na incompreensão do livro, como já demonstrou Cavalcanti Proença:

Nunca é demais insistir neste particular. *Macunaíma* é um livro quase sempre mal julgado. Não é um livro fácil, numa terra em que a cultura autodidata e o ensino, mesmo, se fazem pelo figurino europeu. Lendas indígenas e estudos de folclore ou são passatempo de quem não acha que fazer, ou preocupação de minoria extremamente séria e científica, sem tempo nem gosto para vulgarizar o que sabe. Por isso a classe média, a que lê ficção, se sente chocada com o livro ininteligível e adota solução cômoda e que satisfaz muito a vaidade: - ‘Se eu não entendo não presta.’ E daí a condenação do livro. (PROENÇA, 1977, p. 16)

Estamos entrando em uma das mais complicadas questões relacionadas à mimese, vista com atenção desde Aristóteles em sua *Poética*. O momento prefigurador da ficção está preso ao imaginário factual das expectativas do leitor, ou seja, à sua capacidade refiguradora de “usar” o texto. A “montante” e a “jusante”⁴⁰ narrativa estão interconectadas por intermédio da verossimilhança, ou seja, a partir da inteligibilidade do narrado. Isso nos leva à discussão que Luiz Costa Lima empreende em *História, ficção, literatura*.

⁴⁰ A “montante” sendo referente à mimese I, ou tempo da prefiguração, e a “jusante” referindo-se à mimese III, ou tempo da refiguração.

Preocupado em tecer uma reflexão teórica sólida a respeito da relação entre fato e ficção, o autor conclui, de forma semelhante a Paul Ricoeur, que a história em busca da “verdade” relacionar-se-ia com a mimese limitada à imitação. Já a ficção, mais uma vez a partir de Aristóteles, seria o “que poderia ter sido”. A partir disso, conclui que a literatura seria, portanto, essencialmente aconceitual e seu objeto passível de mudança de inscrição discursiva. O determinante aqui, dado haver textos que podem ora serem considerados literários, ora de outros campos (religioso: *Cântico dos cânticos*; histórico: *Crônicas de Fernão Lopes*, jornalístico: *A sangue frio*, etc...), é que eles não possam ser lidos ao mesmo tempo dentro das duas esferas do conhecimento. Costa Lima defende que haja “uma relação direta entre a configuração da mimesis e a ausência ou insuficiência de conceitos.” (LIMA, 2006, p. 153), ou seja, uma narrativa conceitualmente orientada tem seu estatuto mimético reduzido ao mínimo. Assim, “Ser a mimesis o princípio orientador da ficção verbal significa que, a partir de uma correspondência de início com um estado do mundo, a imaginação, para falar com Kant, deixa de estar a serviço do entendimento e se autonomiza⁴¹” (LIMA, 2006, p. 155). Segundo o autor, o que caracteriza os procedimentos miméticos é o fato de eles nunca estarem a serviço do entendimento, ainda que possam operar com ele: “*Quanto mais um discurso encaminha para a formulação de conceitos ou tem os seus pontos capitais ocupados por conceitos, tanto menos a obra pertencerá ao campo da mimesis*” (LIMA, 2006, p. 207).

Esta pode ser considerada a última grande contribuição de *Macunaíma* ao desenvolvimento das representações do indígena no romance brasileiro. As suas decisões formais (desde a personalidade do herói até a linguagem utilizada) se configuram na confusão dos conceitos e na insubordinação da aventura ao entendimento. Mário de Andrade usufrui como ninguém do estado ficcional, entre o dogma e a hipótese (LIMA, 2006, p. 276), definindo-se pelo que não é. Não importa mais, neste ponto, se o herói de nossa gente pode aprender ou não, mas o fato de que nunca conseguiremos apreendê-lo por completo. Nesse sentido, a verossimilhança pode ser vista como um fenômeno corruptor do mundo, já que pode tornar coerentes situações e fenômenos irrealizáveis na realidade cotidiana. Contudo, uma teoria

⁴¹ Ainda que sempre haja alguma base conceitual, visto que ela faz parte de qualquer ação discursiva, como Paul Ricoeur aponta: “O *dizer* do fazer pode também considerar-se a vários níveis: nível dos *conceitos* empregues na descrição da acção; nível das *proposições* em que a própria acção vem enunciar-se; nível dos *argumentos* em que se articula uma estratégia da acção.” (RICOEUR, s/d, p. 11)

atualizada da ficção investiria antes na sua capacidade de nos familiarizar com objetos alienados de nosso contexto mundano.

Uma olhada nas redes sociais atuais, por exemplo, permite que entendamos esta característica essencialmente subversiva da mimese ficcional. Acompanhando páginas do tipo de “Artes da depressão”, vemos objetos estéticos sendo tirados de seu contexto rotineiro e postos em outros, atualizando assim sua potência refiguradora. Vemos uma arte impressionista (“Behind the blinds”), seguida de legenda “Hoje acordei impressionista. De longe estou ótimo. De perto, decomposto”. Vemos “The incredulity of Saint Thomas”, de Caravaggio, e lemos “Quanto mais eu rezo, mais cutuque de gente estranha me aparece”. Vemos uma foto de Andy Warhol em pose petulante e esnobe acompanhada dos dizeres: “Seu recalque bate na minha vanguarda e volta plagiado”. O ficcional se comporta mimeticamente, referindo questões da sociedade contemporânea à luz de mentalidades atualizadas e historicamente rastreáveis, obviamente aqui, enfatizados pelo teor paródico dos textos. É com esses exemplos práticos que podemos entender a postura de Costa Lima, ao defender que o mecanismo constitutivo da mimese “[...] é, portanto, semelhante ao da ficção. Sua diferença em que a mimesis se cumpre em face de um certo outro, i.e., uma certa sociedade, ao passo que a descrição do mecanismo da ficção não necessita chamar a atenção para a sociedade, de que tematiza apenas determinadas parcelas, dando-lhe outra configuração” (LIMA, 2006, p. 291).

É aqui que a persuasão torna-se tão importante para a ficção, e para o funcionamento da mimese em seu interior, o que permite explicar a semelhança parcial apontada por Ricoeur entre ela e a história. Segundo Ricoeur, a ficção realista foi a grande responsável por desvirtuar os preceitos aristotélicos, passando a confundir verossimilhança com semelhança com o real, grande desserviço dos extremos da “criaturalidade”, também encontrada por Auerbach no auge da ficção realista flaubertiana. Dessa maneira, a proposta de Paul Ricoeur torna-se complementar àquela exposta no projeto auerbachiano, já que ao trabalho do teórico alemão, o filósofo francês permite que se acrescente o caráter refratário da ficção, aquele que nos obriga a lidar com a alteridade e que, por isso, é essencialmente emancipacional. É interessante traçarmos uma pausa aqui, visto que Costa Lima não considera justamente o Realismo/Naturalismo dentro do seu esquema conceitual do “controle”. Contudo, é possível, hipoteticamente, sustentar que sua ênfase aos referenciais “reais” e sua tendência a considerar a mimese como *imitatio* (o que levou Zola, principalmente, a

repudiar a imaginação⁴²) também seriam vistos com cautela pelo teórico brasileiro, já que isso se situaria contra a “*articulação de irrealis com vazios*” mencionada no início desta reflexão, responsáveis pela capacidade libertadora dos universos fictícios .

Falando a respeito do oitocentismo realista, Ricoeur, de maneira semelhante, conclui que

Não é quando o romance exerce uma função histórica ou sociológica *direta*, misturada à sua função estética, que ele propõe o problema mais interessante quanto à verossimilhança. A verdadeira *mimese* da ação deve ser procurada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. *A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência* da mimese. É justamente quando uma obra de arte rompe com essa espécie de verossimilhança que ela desenvolve sua verdadeira função mimética. O quase-passado da voz narrativa distingue-se completamente, então, do passado da consciência histórica. Ele se identifica, em contrapartida, com o provável, no sentido do que poderia ocorrer. Essa é a nota ‘passadista’ que ressoa em toda reivindicação de verossimilhança, fora de qualquer relação de reflexo com o passado histórico. (RICOEUR, 1997, p. 331)

Sendo assim, o caráter “quase histórico” da ficção se relaciona com o caráter “quase fictício” do passado histórico (cuja síntese dialética é o tempo humano):

Se é verdade que uma das funções da ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças a seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer *retrospectivamente* a sua função liberadora. O *quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos no passado efetivo*. O que ‘teria podido acontecer’ – o verossímil segundo Aristóteles – recobre ‘real’ e os possíveis ‘irrealis’ da pura ficção” (RICOEUR, 1997, p. 331)

O verossímil da ficção permite que o mundo relacione-se hipoteticamente com as potencialidades não realizadas de sua história. Mas, ao se relacionar excessivamente com a lógica do passado histórico, a verossimilhança torna-se dominada por ela, principalmente submete-se à lógica fechada do “conceito”. Por trás das reflexões de Paul Ricoeur está, portanto, a racionalidade moderna e uma filosofia que exalta a fragilidade humana, visto que sua natureza é a desproporção e a não coincidência. Cavalcanti Proença se espanta justamente com esta característica em Macunaíma:

⁴² Para ver as considerações de Emile Zola a respeito do “real” como valor literário, ver o ensaio “O sendo do real”, em *Do romance* (ZOLA, 1995, p. 23-49)

O acaso tem grande papel na vida de Macunaíma. Na luta com a Boiúna, é uma formiga que, mordendo o calcanhar do herói, e obrigando-o a baixar a cabeça, faz com que escape do golpe da cauda de Capei. Nunca juntou dinheiro, mas herda uma fortuna de Ci e com isso pode ir a São Paulo, em busca da muiraquitã.” (PROENÇA, 1977, p. 14)

Os mecanismos miméticos de *Macunaíma* (ao lado de toda série de estratégias discursivas já apontadas anteriormente) estão conscientes do papel (per)(re)formador da ficção. Seus fundamentos, não podemos deixar de dizer, são contextualizados pela estética modernista paulista, preocupada com a revisão de certas máximas da história oficial, ideal presente no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” e em certos poemas-chave do movimento, como “Pero Vaz de Caminha”, de Oswald de Andrade. *Macunaíma* é um momento extremo deste percurso, no qual a história se entrega ao que “poderia ter sido” e o choque entre estas duas posições (histórica e ficcional) produz a ausência de núcleo e de conceitos, representativa das estratégias narrativas exploradas até aqui. Configura, portanto, o indígena, buscando soluções para os problemas que José de Alencar antes dele já havia enfrentado, recusando-se, no entanto, a meramente rememorá-los.

3 MAÍRA: CONFISSÃO E INTERLOCUÇÃO

Esse foi o primeiro efeito do encontro fatal que aqui se dera. Ao longo das praias brasileiras de 1500, se defrontaram, pasmos de se verem uns aos outros tal qual eram, a selvageria e a civilização. Suas concepções, não só diferentes mas opostas, do mundo, da vida, da morte, do amor, se chocaram cruamente. Os navegantes, barbudos, hirsutos, fedentos de meses de navegação oceânica, escalavrados de feridas do escorbuto, olhavam, em espanto, o que parecia ser a inocência e a beleza encarnadas. Os índios, vestidos da nudez emplumada, esplêndidos de vigor e de beleza, tapando as ventas contra a pestilência, viam, ainda mais pasmos, aqueles seres que saíam do mar.

Para os que chegavam, o mundo em que entravam era a arena dos seus ganhos, em ouros e glórias, ainda que estas fossem principalmente espirituais, ou parecessem ser, como ocorria com os missionários. Para alcançá-las, tudo lhes era concedido, uma vez que sua ação de além-mar, por mais abjeta e brutal que chegasse a ser, estava previamente sacramentada pelas bulas e falas do papa e do rei. Eles eram, ou se viam, como novos cruzados destinados a assaltar e saquear túmulos e templos de hereges indianos. Mas aqui, o que viam, assombrados, era o que parecia ser uma humanidade edênica, anterior à que havia sido expulsa do Paraíso. Abre-se com esse encontro um tempo novo, em que nenhuma inocência abrandaria sequer a sanha com que os invasores se lançavam sobre o gentio, prontos a subjugar-los pela honra de Deus e

pela prosperidade cristã. Só hoje, na esfera intelectual, repensado esse desencontro se pode alcançar seu real significado. – Darcy Ribeiro

3.1 A queda de Ícaro



Figura1- Peter Bruegel, *A queda de Ícaro*

Em “Paisagem com a queda de Ícaro” (1554-1555), pintura de Pieter Bruegel, vemos em primeiro plano um fazendeiro arando o campo. Um pouco mais ao fundo, um pastor pensativo guia um rebanho de ovelhas, duas das quais são negras. No centro do quadro, há o vasto mar e uma ilha habitada por uma construção que parece ser um forte. No lado esquerdo, atrás de uma vegetação irregular que se encontra em primeiro plano, é possível ver uma grande cidade. No lado direito, um pescador trabalha. Na sua frente, ainda que o trabalhador não consiga ver, há um ser que se afoga: Ícaro. O personagem mitológico é uma espécie de desvio na estrutura da imagem que pouco ou nada interfere no andamento do mundo representado. Sua presença se impõe, devido ao título do quadro, iconograficamente, mas não tem qualquer impacto diegético no andamento da obra, já que, aparentemente, apenas uma ovelha, à esquerda do cenário, consegue ver seu acidente. A leitura que se impõe, e que já foi devidamente apontada pela crítica da arte, explora o contraste entre uma realidade cotidiana e esta outra fantástica, relacionada ao mito e que comenta a apatia da vida rotineira, antipática aos

altos voos da imaginação. Contudo, deve-se enfatizar que a maneira pela qual a queda é focalizada realça uma indiferença do mundo em relação à ação principal. O desinteresse também é tematizado, e isso acentua ainda mais a tragédia vivida por Ícaro.

O quadro mostra, portanto, um conflito que se estabelece entre a representação e sua ação principal. O caminho encontrado por Bruegel para mimetizar a perdição do filho de Dédalo é o desvio. Melhor dizendo, o artista parece sugerir que a situação vivenciada pelo herói, ainda que centro de seu interesse, não passa de um engano, jamais previsto pela realidade onde ele se processa, sem causa nem consequência. O jovem alado é a negação ao cosmos harmonioso que contextualiza o sentido de sua tragédia, oferecendo um tipo de convenção temática que permitirá a compreensão do quadro. Dessa forma, a obra escapa ao deleite meramente culinário, pois seu motivo principal desfamiliariza nossa percepção, ou seja, para apreendemos efetivamente o mito e, mais ainda, o sentido da tragédia do herói, devemos nos colocar em uma situação desarmônica, desconfortável, ou seremos como os camponeses de Bruegel, alienados dos fenômenos que importam, enquanto olham para a direção “errada”, iludidos pela esperança de que observam o que realmente interessa ao seu redor. Dentro dessa afirmativa, encontra-se também uma exceção, ou seja, o pastor que olha displicentemente para cima, desinteressado pelo mundo, mas que também não vê o desespero de Ícaro. É este personagem que introduz, de forma lateral, um tema decisivo para a interpretação da pintura, ao representar uma consciência despreocupada com os elementos concretos do mundo, atenciosa com algum fenômeno não físico, hipotético. É o pastor que deve nos afeiçoar e é ele quem permite entender que o fenômeno da mimese envolve superar a *Physis*, em prol de um mundo ainda em criação. Não estranha, portanto que o ponto de vista escolhido por Bruegel, como em uma série de outras obras, seja o “de cima”, isto é, aquele que observa de forma distanciada o “tópico” escolhido (ironicamente na altura do voo fracassado do herói), e consegue achar a medida exata para comunicar sua tragédia. O pintor neste quadro, como poucos artistas do ocidente, entendeu que a experiência mimética perpassa o postulado de uma diferença desviante, um engano que é ele mesmo a potência daquilo que podemos chamar de “criação”.

3.2 A mimese e seu “raio de ação”

Luiz Costa Lima, por sua vez, inspirado em Paul Woodruff, demonstra como, desde Aristóteles, a mimese é fundamentalmente a experiência de um equívoco (LIMA, 2000, p. 31). Este envolve a capacidade de se relacionar com uma dor e agonia que não existem na realidade. Por trás do estatuto do mimema, está, portanto, a percepção de que a vida (e seu aprendizado) se divide em duas dimensões, uma real e outra hipotética, ambas capazes de serem experimentadas pelo sujeito. Sendo assim, a verdade deveria ser buscada por dois caminhos complementares, ou seja, o do conhecimento filosófico e o do “engano” poético. Os mimemas são capazes inclusive de intuir (mesmo que de forma abrangente) uma série de explicações a respeito do mundo, como o poeta que, não sendo general, desenvolve uma reflexão legítima sobre um campo de batalha imaginado. Uma dificuldade adicional para o desenvolvimento deste tema envolve o fato de que, na reflexão empreendida por Aristóteles, ainda que a mimese diferencie os homens dos demais animais, ela em nenhum momento é explicitamente definida, mesmo em um livro tão cheio de explicações conceituais. No tratado do filósofo grego, a mimese se refere a um “raio de ação” (LIMA, 2000, p. 32) que abrange a arte, mas não se reduz a ela.

Günter Gebauer e Christoph Wulf, por sua vez, no livro *Mimese na cultura* defendem que

A mimese apresenta um papel central nas relações de mundo, na filogenia e na ontogenia, nos processos de civilização e socialização. Ela é um pré-requisito imprescindível da cultura, do social e da educação e perpassa muitas áreas do agir, do interagir e do produzir humanos. Os processos miméticos influenciam a relação do homem com a natureza, com a sociedade e com o outro. Cada encontro entre os homens depende da sua capacidade mimética, pois sem esta não é possível simpatia, compreensão e intersubjetividade. As capacidades miméticas pertencem aos pré-requisitos fundamentais do social e do cultural. (GEBAUER; WULF, 2004, p. 40)

Os autores permitem tornar a ideia do raio de ação mimético mencionada anteriormente ainda mais palpável, principalmente observando a relação entre literatura e antropologia que será observada nos textos que serão analisados a seguir, como aqueles escritos por Deborah Goldemberg e pelo próprio Darcy Ribeiro. Além disso, segundo eles, a mimese em sua acepção cultural também se relaciona diretamente com a teoria do controle do imaginário, afinal: “A mimese na antropogênese, não é somente

uma força construtiva, mas também destrutiva.” (GEBAUER; WULF, 2004, p. 49). Sua figuração é essencialmente seletiva, o que permitiu que os autores chegassem muito perto da noção de “controle” idealizada por Luiz Costa Lima:

Se o significado e fato pertencer ao mundo mimético em relação à realidade histórica, o poder dos símbolos será elevado e o poder (político) será fortalecido com ajuda dos símbolos. Assim, o mundo mimético vai representar um tipo de realidade elevada. Ele vai instituir um palco onde o mundo será representado como ele deve ser. Desta forma, a mimese vai interagir na práxis: como modelagem de comportamento, encenação do poder e definição da realidade. Os regimes autoritários usam processos miméticos para a instituição de acontecimentos fictícios encenados que tomam o lugar da realidade. Como criação de ficções sociais, a mimese sai da área da estética como força social. (LIMA, 2000, p. 50)

Sendo assim se, naturalmente, a mimese é um fenômeno dialógico que se relaciona com outros universos miméticos e com o autor que o concebe, quando é parte do espaço interpessoal, ela pode se tornar objeto de estratégias de poder, direcionando opiniões políticas. É aqui que o trabalho antropológico de Darcy Ribeiro tem vital importância na compreensão de *Maíra*.

3.3 O (con)texto de Darcy Ribeiro

Para entender a mimese do indígena no romance brasileiro, principalmente a partir da “virada etnográfica”, na qual Darcy Ribeiro desempenha um papel decisivo, é fundamental interconectar todos os níveis imaginários ao redor da figura do indígena, fator que se torna cada vez mais complexo, conforme surgem os anseios da chamada Pós-Modernidade. A antropologia e seus métodos foram fundamentais para a alteração das representações do índio na literatura brasileira das últimas décadas. Na dissertação de mestrado “Significações históricas do “índio”: leituras da mídia impressa e da literatura”, Manoela Freire de Oliveira apresenta os eventos que possibilitaram este novo contexto, com ênfase na formação do Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural, criado por Darcy Ribeiro, no Museu do Índio, órgão do então Serviço de Proteção aos Índios, de modo que, daqui em diante, partiremos logo para o contexto de *Maíra*.

Darcy Ribeiro, de fato, no seu trabalho como antropólogo, deixou pelo menos dois conceitos fundamentais para que entendamos melhor como a forma literária

romanesca se relaciona com a figura do índio e o alça à personagem assídua do imaginário nacional. O primeiro conceito refere-se ao de “transfiguração étnica”, utilizado para explorar a maneira como as sociedades indígenas se relacionam com a civilização. O termo é fundamental para este estudo, primeiramente porque a literatura é essencial na sua formulação e, segundo, porque, traçando caminho inverso, acreditamos que ele possa migrar do âmbito antropológico para o literário sem maiores problemas, considerando certos modelos de apropriação do indígena, principalmente em diálogo com o imaginário branco.

O conceito é resumido de forma simples e clara pelo próprio autor em momento avançado de sua carreira intelectual:

[...] Este livro [*Os índios e a civilização*] me ensinou muito porque me fez desenvolver um conceito de "transfiguração étnica", que é o processo pelo qual os povos se fazem e se transformam ou se desfazem. Nenhum índio vira civilizado, o que há é que um povo indígena, mantendo sua indianidade, vai morrendo e, ao lado dele, surge um núcleo humano que cresce à custa dele e que cresce contra ele, que é o núcleo civilizado. Então, assim como não há conversão, não há assimilação. O que há é uma integração inevitável. [...] ⁴³

Num de seus livros, de maneira ainda mais sintética, o antropólogo lança nova luz ao seu conceito, defendendo que a “Transfiguração étnica é o processo através do qual os povos, enquanto entidades culturais, nascem, se transformam e morrem” (RIBEIRO, 1996, p. 257). De qualquer forma, em todas as suas reformulações, o termo mantém uma constante, ou seja, serve sempre para tentar sintetizar o percurso vivenciado pelo nativo diante do estado nacional.

Desde os tempos da metrópole, mas principalmente a partir de 1822, a inteligência brasileira teve que lidar com o lugar do índio no imaginário do Estado-nação, já que a construção de um sistema de imagens nacionais fazia parte do projeto de independência. Neste momento duas opções se apresentavam: por um lado, o extermínio, motivado pela limpeza dos sertões, situação que agradaria os colonos; por outro lado, a civilização, incorporando os autóctones à sociedade política, pelo viés da inclusão e da instrução. A decisão considerava teorias evolucionistas e teológicas que permitissem provar ou desmentir a humanidade dos indígenas e seu parentesco com o homem branco. É somente com José Bonifácio que surge um projeto político amplo o

⁴³ Esta entrevista de Darcy Ribeiro publicada no Boletim da ABA, pode ser encontrada em <http://unicamp.br/aba/boletins/b27/08.htm>. Acesso em: 29 maio 2014.

suficiente, de inspiração pombalina, para promover a convivência entre os índios e o resto da nação, permitindo, assim, que a justiça contemplasse suas necessidades. Tal processo tinha como base a compra da terra dos indígenas, baseada na simpatia mútua, assim como na persuasão.

Reconhecer a primitividade dos índios dava o direito ao homem branco e civilizado sobre a terra. Integrá-los à sociedade civil, por sua vez, presumia o tratamento das delicadas diferenças étnico-culturais existentes. Uma das primeiras consequências desta complexa situação foi a simplificação dos termos, entendendo-se por “índio” todos os nativos, independente da tribo pertencente. É neste ponto que o trabalho de Darcy Ribeiro surge como uma alternativa reflexiva. O novo conceito desenvolvido pelo autor, sendo extremamente maleável, denuncia um Estado-nação que preenche o material nativo com suas expectativas e necessidades, generalizando comunidades com anseios e carências particulares e diferentes entre si. Este tratamento será incorporado às narrativas romanescas, ora de forma ingênua, mas, na maioria dos casos, de maneira irônica e crítica.

Sendo assim, o célebre termo brota da própria situação do contato (fazendo par com uma série de conceitos da mesma natureza na América Latina) e explica/justifica o que faz o índio tribal “real” tornar-se o “índio genérico” através das trocas culturais (RIBEIRO, 1996, p. 380). É este índio abstrato, que se ergueu em nosso imaginário depois de anos e anos de trocas nas quais a literatura desempenhou papel fundamental, que passa a ser objeto de investigação antropológica graças aos esforços do intelectual mineiro. Ribeiro nos convida a refletir a respeito deste sujeito já transformado pelas duas etapas fundamentais da transfiguração étnica: a mistura racial formadora do novo grupo e o enfretamento de sociedades evolutivamente defasadas. O indivíduo resultante parece ser complexo demais para ser representado e muito específico para ser compreendido. Como solução deste axioma, que se situa no terreno do imaginário, surge também esta figura hipotética que passa a mediar as relações entre a sociedade nacional e as comunidades indígenas, diálogo que fundamentará as representações culturais. Mesmo a ideia modernista de antropofagia, idealizada por Oswald de Andrade, incutiu em nosso inconsciente certa abstração que previa que, qualquer brasileiro poderia ser um antropófago mesmo aquele pertencente às tribos urbanas. Após as primeiras trocas culturais entre o silvícola e o civilizado, Darcy Ribeiro ressalta que os índios nunca mais voltariam a ser o que eram (RIBEIRO, 1996, p. 406), porque já não podem sobreviver sem o novo horizonte de ação que os afetou.

O índio resultante deste processo vive no imaginário e está sempre condicionado por expectativas historicamente marcadas e é esta sua faceta, como já vimos, que importa a este estudo, sendo percebida por outros pesquisadores do assunto, como Alcmeno Bastos, para quem a “[...] a representação ficcional literária, por mais distanciada que possa parecer da realidade histórica, nunca terá sido feita à revelia de uma *imagem* do índio dotada de lastro no seio da sociedade na qual foi forjada.” (BASTOS, 100, p. 16). Contudo, ironicamente, a partir de Darcy Ribeiro fica cada vez mais difícil não relacioná-lo ao índio real, ainda que pesemos o valor ficcional que este acaba incorporando. Esta relação talvez tenha começado nos ataques feitos a José de Alencar e seus personagens ameríndios, já que não foram poucos os que acusaram o escritor cearense de ter sido nocivo ao tópico, deteriorando a imagem do indígena. Ora, por um lado, Alencar sempre foi ficcionista, tecendo um gaúcho, um sertanejo e uma cortesã tão fantasiosos quanto Iracema. Por outro lado, foi graças à sua representação positiva do índio, que atos como, por exemplo, a defesa do extermínio dos nativos, feita em 1907 pelo explorador Hermann Von Ihering, foi repudiada. Darcy Ribeiro melhor do que ninguém explica o porquê:

[...] Acontece, porém, que o índio se tornara um dos temas prediletos da literatura nacional mais consumida àquela época. Não aquele índio que vivia e morria caçado nas matas, mas o *bom selvagem* inspirado em Rousseau ou em Chateaubriand.⁴⁴ E era a este índio idílico, personagem de romance ameno, que o leitor de jornal via trucidar no artigo de Von Ihering.⁴⁵[...] (RIBEIRO, 1996, p.150)

Sendo assim, Darcy Ribeiro estabelece que, na transfiguração étnica, os índios mudam sempre em contato com a civilização, muitas vezes absorvendo esquemas imaginários gestados em seu seio e, como consequência, “Esse processo é estudado em termos de níveis de interação: *ecológica e biótica, tecnológico-cultural e ideológica* [...]” (RIBEIRO, 1996, p.28/29). Nesse sentido, fica clara a importância da figuração artística também no destino empírico do indígena.

⁴⁴ O que compactua com a afirmação mais recente de Márcio Santilli, quando este defende que os estereótipos “bons” do índio são muito melhores aceitos para a sociedade do que os “maus” e isso, ainda que simplificador, é positivo (SANTILLI, 2000, p.63). Para o autor, a discriminação positiva do índio desempenha papel fundamental na luta pelos seus direitos e este tratamento benéfico tem em Alencar o seu modelo inaugural.

⁴⁵ O autor deixa claro que o imaginário de proteção ao índio no país só surgiu graças ao trabalho de Gonçalves Dias e José de Alencar que investiram numa imagem positiva do índio. (RIBEIRO, 1996, p. 148-149)

3.4 Maíra entre a ambiguidade e a harmonia

Tendo em vista este contexto, assim como ocorreu no romance de José de Alencar e a exemplo do que foi percebido nos primeiros textos ocupados com a interpretação de *Macunaíma*, a dificuldade de decidir entre ler o romance sob o signo da ficção ou da história está presente também em *Maíra*, com o adicional de tratar-se de um “antropólogo-autor”. A migração da etnologia para a ficção e vice-versa é, por exemplo, a primeira constatação que abre o ensaio “Morte onde está tua vitória?”, de Alfredo Bosi, sobre o romance de 1976: “Emigrar e imigrar da antropologia para o romance, da ciência para a ficção, sem perder o pé em nenhuma das duas pátrias – esse tento raro estava destinado ao mais lúcido e ao mesmo tempo mais apaixonado dos cientistas sociais da América Latina, Darcy Ribeiro” (BOSI, 2007, p. 387). Moacir Werneck de Castro, por seu turno, defende que

No caso de Darcy Ribeiro é possível que se tenha tratado de exemplo ilustrativo de uma falha de visão crítica. Os especialistas desconfiassem instintivamente de um romance elaborado com sucata de material antropológico. Ou, o que é mais provável, dado o clima brasileiro da época, achassem imprudente elogiá-lo por essa tentativa, sendo ele malvisto pelo regime ditatorial imperante. Até hoje o assunto está aberto à discussão (CASTRO, 2007, p. 391)

No entanto, diferente do que as expectativas do período poderiam supor, Castro conclui que a experiência concreta de Darcy Ribeiro conferiu a ele

uma posição privilegiada para compor o seu romance, certamente a posição mais próxima da realidade anímica do índio que tenha sido alcançada por um escritor de ficção entre nós. Uma visão endógena do quadro. Algo que lhe permitiu captar por dentro aquilo a que deu, como antropólogo, o nome de ‘processo de transfiguração étnica’, palavras bonitas que encerram um terrível drama de desmoralização, desagregação e extermínio. Algo que só poderia ser superado por testemunhos já agora e extermínios, como o de Garcilaso Inca de La Vega, o escritor peruano mestiço, do século XVI, que evocou, na idade madura, os lamentos, ouvidos em criança, dos seus parentes subjugados, quando se reuniam para lembrar, entre lágrimas, a grandeza do passado e a miséria do presente (CASTRO, 2007, p. 392)

Essa conexão entre o índio descrito nos textos antropológicos de Darcy Ribeiro e o índio ficcional desenvolvido em sua obra romanesca foi também percebida por Lúcia

Sá (SÁ, 2012, p. 221-222), que aponta os inúmeros trechos de *Os índios e a civilização* que são retomados pelo autor em *Maíra*:

Cada personagem importante em *Maíra*, à exceção talvez de Alma e do agente federal Nonato, pode ser encontrado em *Os índios*, e todas as situações de contato descritas no romance já haviam aparecido no estudo etnográfico. Contudo, os dois livros são muito diferentes. Primeiro, porque *Maíra*, como já foi dito, cria personagens individuais para as diversas categorias descritas em *Os índios*, como o aroe, o mestiço, os xoklengs, os tembés. Além disso, o autor se permite, no romance, uma relação lúdica com a linguagem, ausente no ensaio etnográfico. E, enquanto o romance é narrado a partir de múltiplas vozes – algumas indígenas, outras brancas ou mestiças –, o ensaio é narrado sempre em terceira pessoa, do ponto de vista do analista branco. Mas a maior diferença entre *Maíra* e *Os índios e a civilização* está no diálogo com os textos indígenas: se em *Os índios* o antropólogo já se referia a eles, em *Maíra* os textos indígenas são citados, copiados, incorporados à narrativa, de forma a afetar a visão cosmogônica e a própria estrutura do romance. (SÁ, 2012, p. 225)

J. Maia Neto, no ensaio “Maité, Maité” concorda em termos com a autora, ao explicar que o indianismo de Darcy Ribeiro

[...] é enriquecido pela bagagem científica do antropólogo que dedicou boa parte da vida ao estudo de populações indígenas – com elas viveu; com seus costumes, lendas e mitos conviveu; e, até, aprendeu com seu patrimônio científico extraído da vida cotidiana, da busca de soluções – aquele saber só de experiência feito de que fala Camões.
A seriedade do pesquisador Darcy não supera a criatividade do romancista mas impõe limites a sua imaginação (MAIA NETO, 2007, p. 393)

Contra-pondo-se, contudo, a opinião de Maia Neto à emitida por Antônio Houaiss no ensaio “Maíra”, é possível perceber a crise vivenciada pelos intérpretes da obra, indecisos entre ler o romance pela chave antropológica ou pelos seus fundamentos exclusivamente imaginários, já que o intelectual carioca afirma categoricamente que “a lição que a antropologia física ou cultural quer dar-nos ou, pelo menos, costuma dar-nos (e não as menosprezo) pelo comparativismo, essa lição não a há em *Maíra*” (HOUAISS, 2007, p. 396). Sendo assim, seja em defesa da “liberdade” que a ficção daria na expressão de conteúdos complexos (JUNQUEIRA, 2007, p. 399), seja por seu caráter “testemunhal” (MARIA, 2007, p. 402), os autores que leem *Maíra* de uma forma ou de outra vivenciam a tensão de seu discurso híbrido, enfatizado pela pluritonalidade das

personagens que se comunicam entre si, não sem traumas, pelas lacunas do tecido textual.

De fato, a incompreensão e o choque de perspectivas motivam já a primeira frase do livro, ainda que seu conteúdo não faça nenhuma referência direta à situação dos indígenas: “- Ninguém entende este gringo – diz o delegado . – Veio esta manhã com um bói do Hotel Nacional e fez uma confusão danada” (RIBEIRO, 2007, p. 33). Pensando a respeito da passagem que abre o romance, podemos dizer que o primeiro microconflito do livro é de ordem espaço-temporal, condizente com a tradição do indianismo, e consiste na recusa do delegado em se deslocar mil quilômetros para a praia de Iparanã, onde jaz a morta ainda desconhecida (RIBEIRO, 2007, p. 33). Sendo assim, a introdução do “material etnográfico” provocaria um desvio imaginário natural para as consciências brancas que inauguram o romance, estratégia utilizada pelo autor em favor de enfatizar o distanciamento provocado pela matéria autóctone. O “gringo” suíço, por sua vez, estava em expedição naturalista e representa, no enunciado inaugural de *Maíra*, as dificuldades do ambiente indígena em se relacionar com os demais cidadãos.

Além disso, neste primeiro capítulo, a prosa assume um caráter parentético relevante para compreendermos a natureza da obra, nas quais as réplicas do personagem interlocutor (ora Noronha, ora o delegado) são marcadas pontualmente. Tal disposição do discurso, na qual uma palavra nunca é inteiramente de um único locutor, mas é sempre “semialheia”, completando em certa medida a voz do outro (noção explorada decisivamente no último capítulo da obra), envolve um dos temas principais de *Maíra*, ou seja, o desejo de acabamento. Depois da estrutura dialógica desta primeira vinheta, ainda no capítulo inicial do romance, tem-se o registro do depoimento dado por aqueles que testemunharam a morte de Alma, o que provoca um dialogismo entre as falas informais dos personagens e a introdução de um gênero extremamente protocolar. É neste documento que temos informações complementares a muitas lacunas da prismática conversa inicial e do capítulo posterior que introduz a tribo mairum. Neste início de romance, portanto, um fator discursivo que distingue a linguagem dos personagens brancos da dos indígenas ou dos personagens em contato com eles é a baixa figuralidade nos primeiros. Em alguns pontos isso favorece a intenção paródica do texto, como no curto capítulo “Nonato”. Contudo, antes de prosseguirmos, é ainda nesse primeiro documento oficial (depoimento) que surge pela primeira vez uma imagem de índio, enviesada pelo olhar das instituições da sociedade civil.

O segundo capítulo, “Anacã”, que apresenta de fato a tribo mairum é narrado de forma completamente diferente, situando-nos no espaço através de descrições precisas (ausentes no capítulo inicial) e com uma variedade muito grande de ações empreendidas pelos personagens, inclusive presentificando suas atitudes (RIBEIRO, 2007, p. 40). A respeito desta composição prismática característica de *Maíra*, Antonio Candido já disse que

Há diversas vozes que instituem a narrativa, cada uma conforme o seu ângulo. Entre eles, o ângulo triste e ominoso de Isaías, o ângulo crispado de Alma, procurando desesperadamente ingressar no mundo do índio, à busca de uma impossível redenção; mas sobretudo o ângulo próprio do narrador, que rege o livro e é capaz de ver tanto como índio quanto como branco. Graças a ele, o leitor se sente iniciado na vida cerimonial dos mairuns, nos seus conceitos, na naturalidade com que são mostradas as suas funções orgânicas, na reverência cheia de familiaridade com que são representados os deuses e os seres sobrenaturais, tão próximos do homem, que de repente parecem também falar como ele, devido ao malabarismo com que o narrador penetra na sua indevassável realidade. (CANDIDO, 2007, p. 383)

O “malabarismo” é um típico efeito ficcional de concordar o discordante, tornar verossímil aquilo que não se comunica naturalmente com nossas expectativas, tateando formas que consigam expressar os fenômenos ambivalentes presentes na prefiguração/configuração do romance. No terceiro capítulo, por exemplo, a alteridade, que já fora enfatizada pela relação por oposição entre os dois capítulos iniciais, agora se mostra decisiva na formação do caráter de Isaías:

Reconheço que estou com complexo, obsessivo: paranoico ou esquizofrênico? Sei lá. Na verdade ninguém me quer mal porque eu sou, ou porque eu fui índio. Apenas constatam. Muitos até se comovem: ‘um índio convertido?’ Quase sempre se espantam: ‘vai receber ordens?’ E todos concluem: ‘para se dedicar às missões?’ Nesta altura perguntam: ‘vai voltar ao seu povo?’ Querem dizer: ‘à sua tribo’, ‘aos seus selvagens’. (RIBEIRO, 2007, p. 44)

A configuração do herói, enquanto personagem central de boa parte do livro, ocorre por intermédio da internalização da palavra do outro e da medida da própria personalidade a partir dela. Os capítulos iniciais que narram a vida na tribo, em oposição, são narrados em primeira pessoa do plural, ou seja, já assumem o outro dentro da noção de “coletividade”. Não por acaso, a descrição do ambiente é feita em tom impessoal, já que o espaço aqui não pertence a um observador único:

Quando alguém chega à margem da lagoa, desata a revoada. Primeiro as aves de mais perto que vêm, olham, se assustam e levantam vôo, medrosas. Depois as outras, e mais longe vai chegando a notícia e o medo. O ruído das asas batendo ressoa nas árvores, ecoa, volta e se reflete na cara das águas, matraca. Não é mais a lagoa, é a copa das árvores que está salpicada de brancos e rosados, de carmins, de cinzas e castanhos.(RIBEIRO, 2007, p. 56)

Trecho que é complementado pelo excerto final do capítulo Javari: “Quem olhar de fora, como há de entender? Só nós, os de dentro, nos sabemos. Assim mesmo, mais ou menos. Mairum é gente disfarçada” (RIBEIRO, 2007, p. 70)⁴⁶. Em certas passagens, o ideal enumerativo, já visto em *Macunaíma*, também surge aqui como uma forma do texto exercer sua multiplicidade potencial, por intermédio da efusão de termos, elencadas, principalmente, nos capítulos que exploram os nativos:

Através da noite, do dia, e da noite que vem, comemos, falamos e rimos; comemos, bebemos, andamos, arrotamos, cuspiamos, vomitamos, falamos e rimos; comemos; namoramos, dançamos, fodemos, dormimos, bebemos e vomitamos; comemos, cagamos, mijamos, pedimos, falamos e ouvimos; comemos, andamos, namoramos, cantamos, dançamos, fodemos, dormimos; comemos, bebemos, cagamos, mijamos, choramos e rimos. (RIBEIRO, 2007, p. 109)⁴⁷

Em outros trechos emblemáticos, a exemplo do encontro de Alma com Avá, o narrador abdica dos travessões indicadores da conversa, mesclando as falas de ambos no interior de um mesmo parágrafo, confundindo suas vozes para o leitor mais desatento, estratégia pouco utilizada em toda a obra:

Retomam a conversa. O senhor é quase um sacerdote? Um eterno seminarista, apenas isto. E se pode saber por quê? Não. Eu também não sei, não senhora. Senhorita. Quero dizer, senhorita, que esse é assunto meu. Acaso eu poderia lhe ser útil em alguma coisa? Ó! E quanto... dependendo de que o senhor queira me ajudar. Tenho um compromisso agora, senhorita. (RIBEIRO, 2007, p. 127)

Nesse sentido, toda a estrutura textual de *Maíra* sinaliza para uma ambiguidade enunciativa entre um discurso que tenta expressar um contato historicamente marcado,

⁴⁶ Devemos lembrar que estes recursos que descrevem o espaço de forma impessoal já eram utilizados em *O guarani*, de José de Alencar.

⁴⁷ Impossível não notar, ainda comparando *Maíra* com *Macunaíma*, o potencial carnalizador das escolhas verbais, intimamente ligadas com a externalização/internalização do corpo humano.

repleto de desequilíbrios, mas organizado dentro da harmonia (rítmica, poderia se dizer) da missa católica, como algumas das principais leituras da obra já discutiram. Acontece que, dentro do romance, os heróis vivenciam esta tensão entre um todo que se pretende orgânico e um enredo que luta para se manter coeso, ainda que lide com um material volúvel, mais uma vez ressoando a tensão vivida já em José de Alencar. Este jogo de forças é mimetizado em *Maíra* principalmente pela relação que a voz narrativa estabelece com a palavra, o tempo e o espaço de suas personagens, o que nos leva à descrição bakhtiniana feita a respeito das relações entre autor, narrador e herói.

3.5 A relação entre o autor e o herói

Mikhail Bakhtin começa a reflexão de “O problema do herói na atividade estética”, defendendo que, na vida, não somos capazes de termos acesso ao todo do homem, algo que somente a arte poderia oferecer. De acordo com ele, na esfera rotineira é impossível definir o ser global, ou, quando o fazemos, qualificando-o de adjetivos como “bom, mau, egoísta” (BAKHTIN, 1997, p. 25), estamos simplesmente reduzindo este outro ao nosso ponto de vista a respeito dele. O acabamento estético, por seu lado, permite o distanciamento necessário para que possamos estabelecer uma relação mais honesta com a alteridade, respeitando sua autonomia, já que não há “determinação estável” (BAKHTIN, 1997, p. 26) que possa mediar o contato entre os dois. São esses ideais, de acabamento e de afastamento, que irão viabilizar a inovadora reflexão estética que o russo desenvolverá ao longo de *Estética da criação verbal*.

Para isso, o teórico se ocupa em investigar a natureza da relação entre autor e herói, sendo ela a responsável pela organização interna da obra romanesca⁴⁸, fundamental para que se entenda o equilíbrio no qual se sustenta a ficção. Diferente da tradição romântica (em que o gênio tem autoridade absoluta diante da obra), e da crítica biográfica que a estimula, Bakhtin afirma que o autor pouco sabe a respeito do projeto de criação, pois ele o experiencia em devir, e não como produto (BAKHTIN, 1997, p. 28). Esta primeira afirmação já é impactante, pois inviabiliza uma série de procedimentos utilizados pelo ângulo psicológico da leitura da arte, vertente sempre

⁴⁸ Obviamente, a discussão apresentada em “O problema do herói na atividade estética” deve ser vista como complementar aos conceitos veiculados por “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (1924).

severamente criticada pelo teórico russo⁴⁹. Sendo assim, a natureza do que seria a consciência autoral só pode ser entendida quando comparada à consciência do herói romanesco. Em relação a ela, o autor-escritor (o homem em si) desenvolve uma entidade narrativa que é a sua consciência transformada pelo empreendimento ficcional, ou seja, o autor-criador.

É aqui que se insere um dos conceitos mais importantes da teoria bakhtiniana: o de exotopia (em termos teóricos, julgamos que seja mais importante até mesmo que outros termos mais populares, como “polifonia” e “carnavalização”, afinal ele é a base daquilo que o autor entende por campo estético). No dizer do próprio Bakhtin,

A consciência do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia. O autor não só vê e sabe tudo quando vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis: é precisamente esse *excedente*, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece. O princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra. (BAKHTIN, 1997, p. 33)

É a este excedente que se dá o nome de exotópico. O autor de *Problemas da poética de Dostoiévski* explica que ele

[...] permite juntar por *inteiro* um herói que, internamente, está disseminado e disperso no mundo do pré-dado da cognição e no acontecimento aberto do ato ético; que permite juntar o próprio herói e sua vida e completá-lo *até torná-lo um todo* graças ao que lhe é inacessível, a saber, a sua própria imagem externa está completa, o fundo ao qual ele dá as costas, sua atitude para com o acontecimento de sua morte e do seu futuro absoluto, etc.; que permite, finalmente, proporcionar ao herói a razão de ser e o acabamento, sem levar em conta o sentido, as aquisições e os êxitos de sua própria vida orientada para a frente dele mesmo. (BAKHTIN, 1997, p. 34)

⁴⁹ Numa perspectiva seguida por outros autores célebres e díspares como Lukács e a maioria dos formalistas russos, Bakhtin recusa a teoria da arte como uma projeção psicológica do ser. Pelo contrário, seu esforço está em demonstrar como o “eu” é um fluxo intraduzível por sistemas e, o principal, um fenômeno essencialmente interpessoal. Os livros de teor filosófico-linguístico *Freudismo, Marxismo e filosofia da linguagem* e *Para uma filosofia do ato* são fundamentais para entender esta faceta de sua obra e revelam de que maneira o texto “Autor e herói na atividade estética” pode ser lido como a transposição destes pressupostos (éticos) para o território da estética.

Num primeiro momento está-se diante do óbvio: viver a vida do herói é muito diferente de viver a vida propriamente dita. O que perpassa este comentário, no entanto, é a percepção de que os valores de ambas são distintos. A incompletude da vida, sua não finalização, deve ser reorganizada pelo autor em um todo arquitetônico, no qual a categoria essencial da existência, ou seja, sua abertura, é inserida em um universo discursivamente fechado. Este acabamento envolve necessariamente o território habitado pelo herói, terreno esse constituído de um espaço, tempo e sentido próprios, tríade a ser compositivamente trabalhada pelo autor na representação do personagem. Sendo assim, a exotopia é uma categoria espaço-temporal-semântica, e sua formatação será predecessora de outro conceito mais célebre de Bakhtin, o cronotopo. Aquela é o embrião deste e entender um à luz do outro promove uma compreensão muito mais complexa e coerente da teoria bakhtiniana do romance.

Nesse sentido, é necessário ressaltar que a exotopia é um conceito antes filosófico que literário. Sendo assim, ele pode ser facilmente incorporado à análise da própria existência. Afinal, mesmo o herói é concebido por Bakhtin como uma consciência externa, da qual não se pode ter total controle. Semelhante aos fenômenos interpessoais em que o outro só pode ter acesso a sua completude por intermédio da intromissão de uma consciência segunda, o herói romanesco também deve ser compreendido como um todo fragmentado para si mesmo. Caryl Emerson no livro *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin* observa que a ideia de exterioridade parece negar outras noções basilares na teoria bakhtiniana, como o diálogo e o pensamento participatório. Contudo, termina ressaltando que, muito pelo contrário,

[...] só reclamando minha singular posição exterior, estando outra vez em posição de ver aquilo que você não pode ver, eu posso lhe prestar um serviço completo - que terá para você um valor de suplemento, independentemente da energia, da generosidade e da inteligência criativa de que venha acompanhado. (EMERSON, 2003, p. 254).

Sendo assim, a exotopia seria extremamente contraelitista, aberta para todas as possibilidades do ser alheio, e apta a dar o acabamento essencial na emancipação do outro em relação ao eu e na conformação do objeto estético. Se pensado nessas bases, o excedente de visão apresentará uma dinâmica muito semelhante à ideia de “fusão de horizontes” proposta por Gadamer e Jauss:

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento. (BAKHTIN, 1997, p. 45)

A este dado fundamental se desdobra outro referente à reflexão bakhtiniana do conceito de excedente de visão, desenvolvido, mais uma vez, por Caryl Emerson ao lado de Gary Saul Morson . Para eles

[...] a ideia de excedente é essencial para a compreensão do eu por Bakhtin em sua fase inicial, porque é um modo de localizar e descrever o que torna cada eu radicalmente singular e insubstituível. Usando essas palavras espaciais, estamos imitando Bakhtin, que toma o simples fato de que cada um de nós ocupa um lugar único num dado tempo, Como uma figura para a (e uma consequência da) nossa singularidade radical em muitos aspectos. A especificidade física e temporal é uma espécie de sinédoque da nossa insubstituíbilidade maior (MORSON; EMERSON, 2008, p. 199)

Ou seja, ao produzir a imagem do outro, o sujeito tem a opção de, ao invés de duplicá-lo, suplementar sua experiência e enriquecer ambos os campos de visão. Bakhtin está, assim, superando toda a teoria da estética que a aliena da “vida” (ainda que as diferenças entre ambas permaneçam claras). O primeiro momento da atividade estética é, justamente, a tentativa de identificação com uma alteridade sempre parcialmente inacessível. Este esforço surge do empenho esperançoso de se coincidir com a existência alheia e vivenciar sua experiência pessoal, ainda que esta não possa nunca ser compreendida por completo. Portanto, a atividade criadora pode ser entendida plenamente como mimese, ou seja, um fenômeno fundamental no desenvolvimento do ser humano, já que a antropogênese envolve a necessidade de se pôr no lugar do outro, imitá-lo e compreender, pela relação de identificação e desfamiliarização, as diferenças entre “eu” e “ele”:

Devo assumir o horizonte concreto desse outro, tal como ele o vive: faltará, nesse horizonte, toda uma série de fatos que só são acessíveis a partir do lugar onde estou; assim, aquele que sofre só terá, de sua expressividade externa, uma percepção parcial que ele, por sinal, só conhecerá através da linguagem de suas sensações internas: ele não vê a dolorosa tensão de seus músculos, o finito plástico de seu corpo, a expressão dolorosa de seu rosto, e não vê o céu azul contra o qual se

desenha para mim sua imagem externa marcada de dor (BAKHTIN, 1997, p. 45)

Por este caminho, Bakhtin pode demonstrar como se articula a esfera ética de toda criação, afinal relacionar-me com o outro (herói), mimetizar sua experiência e tomar decisões a respeito dela (auxílio, repúdio, etc) é um ato produtivo tanto ético quanto estético. A necessidade do outro, da posição axiológica (sempre valorativa) que ele assume diante de mim, é também uma necessidade formal. Sem a memória que o outro tem de mim e que eu carrego a respeito do outro não é possível a finalização exigida pelo todo artístico. A respeito disso, Bakhtin é bastante claro:

É nesse sentido que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera o homem *exterior* pela primeira vez num novo plano da existência. (BAKHTIN, 1997, p. 55)

Para se relacionar com o herói, é necessário que o autor entenda que seu excedente de visão envolve um espaço diferente do habitado por ele – o autor está “fora” em relação à personagem – e um tempo diferente do experimentado por ele – o autor está “depois” em relação à personagem. Quanto à espacialidade, Bakhtin distingue o “horizonte”, lugar habitado pelo herói e do qual ele está consciente, do “ambiente” (BAKHTIN, 1997, p. 111), espaço excedente que escapa à consciência do herói (percebido, portanto, de fora de si). O centro deste espaço é sempre um “corpo”. Pode-se dizer daí que há uma série de níveis entre as duas formas espaciais, sendo que o romancista pode brincar com a discrepância entre a determinação emotiva-volitiva do herói e a formatação de seu ambiente (como em *Dom Quixote* por exemplo, romance no qual o herói cria um horizonte muito distinto de seu ambiente). Em casos como este, o ambiente não apenas transcende a consciência do herói como a critica ou a ironiza.

3.6 O “Ego sum” de Darcy Ribeiro

As quatro partes de Maíra, “Antífona”, “Homilia”, “Canon” e “Corpus”, são o maior atestado da presença do que foi dito no subcapítulo anterior, ou seja, a presença de uma voz que se posiciona em outro nível metaléptico que não o do enredo

propriamente dito (ambiente muito aquém do horizonte dos personagens), esforçada em extrair sentido dos episódios narrados, principalmente ao conectar o ritmo da narrativa ao tom religioso. A seguir, trataremos deste assunto, mas se ficamos, de início, tentados a resumir esta “voz” ao posicionamento do autor do livro, percebemos logo que este também pontua sua fala ao lado das demais personagens no emblemático capítulo “Ego sum”. Este capítulo leva a questão da mimese do indígena na história da literatura brasileira a um ponto onde ela jamais tinha estado, pois sugere que o autor-escritor sente a necessidade de se posicionar abertamente, diante do alto teor político/ideológico da matéria trabalhada e do desenvolvimento do pensamento antropológico-social a respeito do tema, estando, ao lado de José de Alencar, na *archaica* que desembocará nos romances testemunhais e autobiográficos que virão nas décadas seguintes. Entretanto, certamente, não podemos resumir o capítulo à opinião do homem real Darcy Ribeiro, algo que Haydee Coelho já nos advertiu em um dos prefácios da obra (COELHO, 2012)⁵⁰. A interrupção empreendida pela simulação da consciência autoral começa pela negação da lembrança (limitada por fenômenos empíricos) a favor da anamnese, isto é, da evocação imaginada:

Não pode ser lembrança. Nunca estive lá. Jamais. Ninguém esteve. Entretanto me lembro bem. Vejo dentro de mim, recordo com toda precisão, aquele deserto gelado e o vento furioso estremecendo a estação espacial. Estarei louco? Creio que sim. Provavelmente sempre fui meio maluco (RIBEIRO, 2007, p. 203)

A fuga de referenciais precisos associados à hipótese da loucura situa definitivamente a voz narrativa no terreno do “engano” poético e da criação livre. Além disso, sinaliza para a própria incapacidade do narrador de controlar os conteúdos de sua ficção/existência. A conjunção “entretanto” é utilizada para contrapor a lembrança àquilo que jamais foi vivido, em um contorcionismo metafísico que denuncia a ambivalência verbal de uma consciência poética que se sabe essencialmente textual, o que lança um tom ainda mais dialógico aos elementos abordados pelo romance.

⁵⁰ Em *Utopia selvagem*, outro romance no qual Darcy Ribeiro enfoca o choque de culturas entre os brancos e os indígenas, o autor, dessa vez em tom paródico, também assumirá o controle da narrativa simulando a expressão de sua opinião, algo claro já em sua primeira intervenção de caráter sterniano: “Releve o leitor que eu tome a palavra para algumas ponderações que não posso conter, tanto elas são cabíveis nesta altura. Do relato das aventuras do ex-tenente ressalta, como fato mais noticioso, a notícia de que as celebradas amazonas existem, continuam vivas e ativas. Quem, senão elas, poderiam ser estas donas despeitadas que ressurgem no mesmo assinalado sítio, portando todos os signos delas?” (RIBEIRO, 1981, p. 20)

Augusto Ponzio, pensando a reflexão bakhtiniana a respeito da intenção autoral, sustenta que

[...] a obra artística não depende da expressão e não se baseia no conhecimento. Não é o que o autor tem que dizer nem a força expressiva com a qual diz que produzem o fenômeno estético. A palavra direta, objetiva do autor, é esteticamente improdutiva. Aquele que escreve, e que se apresenta com uma palavra própria, com uma palavra direta, pode ser um publicitário, moralista, estudioso etc., mas não um escritor. Em seu próprio nome o escritor não pode dizer nada. (PONZIO, 2012, p. 218)

Novamente, é preciso ressaltar que a citação exposta não pressupõe que não haja responsabilidade no texto estético. Muito pelo contrário, como já foi mostrado, o artefato estético só está completo quando adquire acabamento de uma alteridade que haja diante dele de forma responsiva. É aqui que o texto literário participa do dialogismo de todo verbo, pois se liberta tanto da esfera individual quanto do contexto onde foi idealizado. Nesse sentido, Darcy Ribeiro problematiza o caráter desse discurso romanesco ao conceber um protagonista que depende da palavra direta e de seu empenho imediato (neste caso, sendo oposto a Macunaíma e, ainda que esta relação pareça estranha, mais parecido com o herói de José de Alencar), principalmente por estar carregado de um sentido teológico-existencial preciso. Comparando as obras de Bakhtin e Lévinas, Augusto Ponzio ainda conclui que

[...] a posição e o movimento que estão na origem da produção artística constituem um gênero de fenômenos mais amplos que se caracterizam por sua abertura para a alteridade, sua capacidade de ter um destino estranho ao do sujeito que os produziu, ao contexto a que estão ligados, aos fins a que estão imediatamente destinados. A alteridade se apresenta na obra artística precisamente porque é uma obra.” (PONZIO, 2012, p. 219)

Ao se pretender personagem, a consciência autoral se desavinha consigo mesma logo no terceiro parágrafo em que atua em *Máira*:

Anos meus desaflitos aqueles. Desinsofridos, desinfelizes, em que eu era igualzinho a mim e me sabia. Hoje, quem sabe de mim? Metade tenho refeita de madeira, meio peito com um braço, o direito, e a cabeça inteira. Eu sou resto. Do mais sabe Jesse que me desfez e refez, tirando peças insubstituíveis da criação perfeita e inumerável que eu exemplificava. (RIBEIRO, 2007, p. 203)

A ênfase nos prefixos de oposição e negação demonstra uma identidade não afirmativa, fundamental para ser relacionada com o herói Avá/Isaías e a representação do indígena. A alteridade é gestada dentro do “mesmo” e deve ser considerada, então, como inalienável da finalidade da obra e da axiologia (humana) que a fundamenta. Afinal, assim como Avá (o indígena), o narrador de “Ego sum” perdeu sua substância em algum lugar entre sua prefiguração e sua consumação futura: “O homem, aquele que não há, sou eu. Ambos subsistem iguais na lembrança, são esquecimentos preteridos. Quem sabe deles sou eu e eu não sei nada.” (RIBEIRO, 2007, p. 204). Para esta consciência que se dilui mesmo no interior dos outros, o ponto de fixidez pode ser encontrado no nativo: “O importante aqui, agora, é lembrar como cheguei a ver o Avá que era Bororo e se chamava Tiago. Assim o conheci” (RIBEIRO, 2007, p. 204). Os predicativos desejam concretizar o elemento autóctone que, em todos os demais capítulos do livro, é um material fluido e indócil, mas, neste momento, serve como base exotópica da afirmação do discurso antropológico e intelectual que, em certa medida, conforma o romance.

Essa conduta antecipa a experiência que o narrador do capítulo vivencia na “irresponsável” (RIBEIRO, 2007, p. 205) perseguição ao temível índio “inharon”, ficando face a face com ele: “Mas quando me veio a hora do medo, do medo derradeiro, do medo feroz de saber, afinal, com certeza que sou mortal e que viverei, doravante, de mãos dadas com a minha morte; então, só então, percebi que o urgente é viver. Estou aprendendo?” (RIBEIRO, 2007, p. 206). Aqui está o primeiro manifesto da necessidade de dupla axiologia da definição do ser. O personagem-autor não nomeado Darcy Ribeiro só se completa ao vivenciar a alteridade no limite, ou seja, quando se relaciona com ela em uma situação que põe em risco sua própria existência. A partir daí, tem-se a segunda manifestação consciente de “Ego sum”: “Ai vida que esvai distraída, entre os dedos da hora, tirando da mão até a memória do tato dos meus idos. Só persistimos, se tanto, na usura da memória alheia, à véspera do longo esquecimento” (RIBEIRO, 2007, p. 207). O *self*⁵¹, dessa forma, está inevitavelmente à mercê da temporalidade alheia que lhe confecciona um ritmo a partir do qual consegue se comunicar com os demais.

⁵¹ Para ver a relação entre a ideia de *self*, a teoria artística bakhtiniana e a polêmica com o freudismo, ver: CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998 (p. 219-233).

3.7 O ritmo como fator constitutivo da alma

Pensando a experiência temporal, Bakhtin desenvolve uma reflexão preocupada com a maneira como a consciência vivencia o tempo interno e o tempo alheio. Se o “corpo” é o eixo espacial da sua teoria do romance e suas imagens, a “alma” é o centro valorativo da esfera temporal, representando o sujeito “de dentro”. Buscando uma categoria que pudesse tratar da ordenação temporal do mundo interior por parte do homem em conexão com o mundo exterior, o pensador russo desenvolve o conceito de “ritmo”. O ritmo é um fator de orientação da existência, particularmente influenciado pela alteridade com que determinado sujeito se relaciona. Quando este se reveste dos valores do outro e vivencia o mundo participando de seu cotidiano, então sua vida se torna submetida a um ritmo. Ora, na vida, o “eu” é um fenômeno extraestético, na medida em que é “dever-ser”, ou seja, nunca está realizado, não se percebe como finito, pois se situa ainda em processo, no tempo. Dessa forma,

A temporalidade e a duração se opõem ao sentido como algo que *ainda – não - está - realizado*, que ainda não é definitivo, *ainda - não - é – todo*: é a única maneira que temos de viver a temporalidade, o dado da existência diante do sentido. A consciência que percebesse seu total acabamento temporal – que percebesse que *o que é, é tudo o que há* – tal consciência, não saberíamos o que fazer com ela nem como viver com ela. (BAKHTIN, 1997, p. 135)

Também por isso a vida vivida do interior do sujeito não pode ser estética, pois é sempre devir, nunca acabada. Organizar os valores do outro é justamente o que permite os fundamentos da estética, e, para me relacionar temporalmente com ele, eu preciso subordiná-lo a um ritmo, isto é, à forma como este outro se apresenta para mim e para o mundo. Resta lembrar que Bakhtin não está preocupado com o tempo físico, mas com a temporalidade enquanto um valor humano, ou seja, rítmico-musical, valor este que só pode ser organizado por uma axiologia de fora. Dessa forma, o decisivo na criação artística é a capacidade conferida ao autor de produzir a vida ritmada do outro. Neste processo, é possível relacionar a temporalidade interna do ser com o contexto cotidiano que o cerca e que só pode ser captado por um olhar de fora. Aqui também o corpo e a voz do sujeito necessitam de um eu exterior autêntico para que possa existir como algo finalizado. Sem esta segunda consciência o eu não pode ser dado no tempo, ou seja, não tem um ritmo que possa ser considerado como intrínseco a si. Por esta via,

[...] a relação consigo mesmo não pode ser de ordem rítmica. É impossível encontrar-se a si mesmo no ritmo [...] O ritmo é uma forma de relação possível com o outro mas não consigo mesmo (não me sendo possível nenhuma postura axiológica). Através do ritmo, abraço e amo a temporalidade que condensou os valores da vida moral do outro. Quando há ritmo, há duas almas (mais exatamente, alma e espírito), há duas atividades: uma está ocupada em viver a vida e tornou-se atividade passiva para o outro que, permanecendo ativo, ocupa-se em dar uma forma a essa vida e celebrá-la. (BAKHTIN, 1997, p. 134)

É neste ponto que a teoria do controle do imaginário de Luiz Costa Lima parece ainda mais interessante, pois permite que busquemos quais são as motivações por trás daquilo que define o “ritmo” e como ele será percebido em determinados contextos. Aqui podemos finalmente voltar aos elementos compositivos de *Maíra* e pensar suas personagens. Já foi dito que o romance se inicia com um relatório oficial, o depoimento na delegacia, um dos registros que é posto em diálogo com os inúmeros códigos apresentados no romance. Este relatório irá possibilitar um “andamento” policial à obra⁵², ou seja, nos oferecerá um mistério futuro (ainda que este tenha pouco interesse para o enredo) implicado em uma situação de peripécia e reconhecimento que, de fato, só se concretizará nos últimos capítulos do romance. Conhecemos a mudança de sorte de Alma antes de saber aquilo que a causou e esta inconformidade do texto acompanha o leitor até o fim da narrativa. Essa mudança desmotivada do destino é seguida de uma mudança de registro do primeiro para o segundo capítulo, no qual temos uma narrativa em tudo oposta àquela que o inicia: um narrador na primeira pessoa do plural, absolutamente envolvido pelo conteúdo que comunica, e cercado de inúmeros fenômenos fantásticos que servem de exato contraponto à lógica racional e impessoal da história que abre o livro. Esta dupla axiologia dá o tom de todo o romance de Darcy Ribeiro e orienta nossa leitura por todas suas páginas.

O terceiro capítulo está, por sua vez, grafado em primeira pessoa e se refere ao indivíduo mais cheio de nuances do romance, Avá. Logo no início, sua definição identitária, aqui já citada, é dada em relação ao outro, produzindo um enunciado cheio de curvas atesta a disposição anímica incompleta e irregular do herói⁵³. Indeciso a

⁵² Para mais detalhes sobre a organização dos enredos do romance policial e seu fascínio pelos mistérios a serem revelados pela trama, ver: JAMES, P.D. *Segredos do romance policial: história das histórias de detetive*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

⁵³ Seu caráter é uma contínua negação de si, mesmo para os demais personagens, como comprova este pensamento de Noronha: “Se não obtiver alguma prova nos próximos dias, de que a morte foi devido a

respeito de seu percurso, se deixa levar por ditados populares, contaminando-se decisivamente pela palavra alheia, sem muita convicção do que está destinado a fazer:

Fui bater naquele hospital e de lá aqui. Mas sou muito diferente dele, não tenho passado, nem futuro a que me deva. Aquele meu passado não pede presente, nem futuro nenhum. Estou livre como nasci, para o que me der-na-telha. Só não posso é voltar atrás. Aqui eu não vejo o que fazer. Mas vou descobrir. Sei que meu caminho é este: descer com Isaías por este riozão, nesta canoinha de nada, com fome, vendo estas águas sem fim e dos dois lados matas e matas sem começo. Tudo igual, igualzinho, ao dia da criação. Vou em frente: fé-e pé-na-tábua! Não se diz que o-caminho-se-faz-andando? Lá vou eu, atrás de mim. (RIBEIRO, 2007, p. 165)

No solo de sua linguagem se abre um alçapão do qual emerge uma série de outras palavras para as quais a sua própria se constitui como réplica. O tom de sua fala e a orientação volitivo-emocional por trás dela é herdeira da do “homem do subsolo”, fragmento do diálogo no qual participa com aqueles que lhe cercam, e em crise com sua própria incompletude, fator enfatizado pelo teor dubitativo da maior parte do excerto. Essa ausência de definição permite que o próprio Avá se autoproclame o “índio genérico”, exposto na teoria antropológica de Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 2007, p. 41). Para o leitor, em cuja enciclopédia (Eco) se situa o trabalho do estudioso, fica a impressão de que as lacunas ficcionais possam ser supridas por conteúdos conceituais próprios de outras disciplinas. Voltaremos a este ponto a seguir.

3.8 A importância do interlocutor supremo: Deus

De qualquer forma, o problema ontológico presente em *O guarani* e *Macunaíma* é revisitado por um dos protagonistas de *Maíra*, explicitado pela sua voz durante todo o desenvolvimento do enredo:

[...] o pecado de não aceitar a si mesmo, de não se consolar por não caber em algum de nós, viável como o dos genoveses, dos alemães. É o ter pecado de invejar o não ser também indistinguível entre os demais. Ser igual, apesar de todas as diferenças possíveis, graças a uma identidade essencial, é a isto que eu aspiro. (RIBEIRO, 2007, p. 43)

um acidente de parto ou ao que quer que seja (mas que seja, concretamente), só me restará mesmo agarrar este ex-padre, ex-índio, ex-agente, como indicado” (RIBEIRO, 2007, p. 256)

Assim como na obra de Mário de Andrade, a não finalização do ser tenciona o sujeito para o futuro, para sua consumação em um tempo vindouro. Contudo, em *Maíra* se acrescenta um tipo de interlocução que tenta garantir um eixo para a existência de Avá/Isaiás, uma espécie de “superalteridade” que complete o personagem “de fora”: Deus. Ainda neste primeiro capítulo, o desorientado indígena afirma:

Sou filho de Deus. N’Ele sou homem, um homem, um homem qualquer. N’Ele sou gente e não apenas mairum ou, pior, ainda um mairum converso, civilizado, transpassado, evadido. Evadido, mas carregando dentro de mim. Esta é a verdade irreduzível que me dói como uma ferida. Sou mairum, sou dos mairums. Cada mairum é o povo mairum inteiro. Ainda mais que um italiano é a Itália ou um brasileiro, o Brasil. Será assim porque estamos ameaçados de extermínio e é preciso que até no último de nós viva e pulse nosso povo?

Este é o único mandado de Deus que me comove todo: o de que cada povo permaneça ele mesmo, com a cara que Ele lhe deu, custe o que custar. (RIBEIRO, 2007, p. 44)

Da mesma forma que em *Macunaíma*, a impossibilidade de se manter o mesmo no tempo é central para a representação do indígena aqui, motivada agora pela descrição do choque de culturas que altera decisivamente a natureza do nativo. A disposição para o futuro, onde reside a solução de todos os males é, por sua vez, o eixo da configuração rítmica da consciência de Avá/Isaiás: “No futuro, não sei quando, algum dia, aqueles entre nós, os inviáveis, que sobreviverem, terão sua oportunidade. Para quê? Também não sei. Mas sinto que é um desígnio de Deus. É ele quem manda que sejamos e permaneçamos nós mesmos.” (RIBEIRO, 2007, p. 44). Mais uma vez fica claro que é em relação a Deus, como “superinterlocutor”, que devemos entender o caráter do herói, o lugar da confissão em sua palavra, a organização geral da narrativa ordenada pela celebração da eucaristia e até mesmo a ambiguidade da religião mairum, oposto complementar que também divide o herói:

Eu sou dois. Dois estão em mim. Eu não sou eu, dentro de mim está ele. Ele sou eu. Eu sou ele, sou nós e assim havemos de viver. O velho confessor não estará jamais no futuro esperando por mim, antes da missa para me esvaziar outra vez de mim. Eu também não estarei jamais tremendo de medo dessa hora da verdade, da antiga verdade, da verdade dos outros. Agora viverei com a minha verdade, a minha verdade entreverada. Deus do céu, meu pai e meu tio. Deus é Deus e Maíra. Maíra é Deus. (RIBEIRO, 2007, p. 209)

O andamento do discurso de Avá é pontuado por pausas rítmicas construídas por frases que não se comunicam sintaticamente e que abusam de sua função constativa, ainda que, por vezes, tratem de sujeitos e predicados cambiantes e sejam opostas entre si. Este tipo de construção favorece o entendimento da personalidade do herói no engendramento de seu discurso, numa tentativa (sempre parcial) de conhecê-lo “de dentro”. Como já apontou Carlos Alberto Faraco, tendo em vista a descrição do ritmo interior em Bakhtin, este “é entendido como um ordenamento axiológico, uma modelagem, uma enformação da vida” (FARACO, 2010, p. 20). Perceber a existência como um todo não só é impraticável para o sujeito que se pensa, como só se torna possível com o término de sua vida. Esta só pode surgir de “mim para mim” na instância do pré-dado, pois minha unidade sentida de dentro é sempre um vir-a-ser, ou, segundo Bakhtin, “Tudo quanto é positivo nessa unidade vem do pré-dado, sendo o dado constituído pelo negativo; tal unidade só me é dada no momento em que todo valor me é pré-dado.” (BAKHTIN, 1997, p. 139-140). É aqui que reside a angústia de Avá.

O ritmo amolda os conteúdos do tempo interior, sendo uma forma de encarnação estética da vida íntima (BAKHTIN, 1997, p. 148), conceito elaborado para dar conta da dinâmica responsável pela criação do todo temporal do herói. Resta mencionar que o grau de socialização incrustado no conceito de ritmo revela um potencial negativo amplamente exposto por Bakhtin. Afinal, ao ser submetido ao pulso métrico de uma medida rítmica, eu me torno passado para mim mesmo, ou seja, minha experiência migra para o pretérito e torna-se fruto de uma ordem orgânica previsível e convencional. No caso de Avá, esse aspecto se subordina à sua situação existencial delicada de distensão. Flávio Aguiar no ensaio “O exílio interior ou onde canta o sabiá” disse, a respeito deste herói ambíguo: “Ele não é um aculturado, no entanto; é um transculturado, destinado a ser algo além das culturas cujo confronto desigual lhe deu origem, o símbolo da contradição entre os dois mundos em que viveu, mas onde não vive mais” (AGUIAR, 2014, p. 11). O autor conclui pela extrema ambivalência do personagem, chamando-o de “ex-futuro-padre, símbolo de uma conversão que não se completa, sinal de que o mundo já perdeu a sua substância” (AGUIAR, 2014, p. 11). Coerente com esta descrição precisa, certos trechos de *Maíra* são dedicados a esta *distentio animi* vivenciada principalmente por Avá/Isaías:

Para mim minha aldeia mairum nos anos tantos desse meu desterro só existiu dentro de mim, na lembrança. Era um oco no tempo, lá atrás, no passado, que eu reavivava diariamente recordando em cada detalhe para que não apagasse, nem morresse em mim. Agora a minha aldeia mairum é também um oco no espaço, mas lá na frente, no futuro. (RIBEIRO, 2007, p. 75)

Esta parte importa também, pois completa o valor cronotópico da aldeia indígena no romance, já que sua situação temporal traz uma contraparte espacial, como o trecho demonstra.

3.9 A consumação do eu: insistência e desistência

Como o autor se posiciona sempre após seu herói e além de sua temporalidade, só resta a ele aceitar dialogicamente os valores que seu personagem carrega e procurar atualizá-los no todo arquitetônico da obra. É nesse sentido que a criação é uma espécie de memória “que reúne e acaba, põe-se de pronto em ação no mesmo momento em que o herói aparece: este é engendrado por essa memória (da morte); o processo de formação é um processo de recordação” (BAKHTIN, 1997, p. 144-145). Este tipo de reflexão leva Bakhtin a se deparar com os tipos de discurso que representam a autoexpressão do eu (autobiografias, confissões, etc) e parte do seu trabalho intelectual se ocupa de pensar a relação deste “eu” consigo mesmo nos produtos culturais. É por este caminho que entenderemos um pouco melhor a estrutura de *Maíra*. Sabe-se que Darcy Ribeiro nutriu o gosto pela confissão, pelo compartilhamento de suas experiências pessoais em entrevistas, documentários e até mesmo em livros de sua autoria. A narração de si mesmo sempre foi uma característica da figura cultural engendrada pelo antropólogo.

Este tipo de posicionamento do eu no discurso, foi organizado segundo excelente resumo de Cristóvão Tezza, que assim sumariza o olhar bakhtiniano:

Necessariamente, o acontecimento estético pressupõe duas consciências que não coincidem; se o autor e herói coincidem (e Bakhtin esclarece: lado a lado, ou como inimigos...), temos o acontecimento ético (panfleto, panegírico, injúria, confissão); se não há herói, temos o acontecimento cognitivo (tratado, ensaio...); e se a outra consciência é Deus, temos o acontecimento religioso. Não é, portanto, na forma abstrata que encontramos a literariedade, ou a linguagem estética [...]. (TEZZA, 1996, p. 285)

Por causa desta amplitude de possibilidades, as reflexões de Bakhtin tornam-se ainda mais funcionais para o exame de obras complexas, cada vez mais comuns na contemporaneidade e que misturam biografia, ficção e confissão em medidas diferentes. Estes textos põem em xeque a natureza do romance, principalmente se o pensarmos pelo viés bakhtiniano. Em poucas palavras, para o autor da *Estética da criação verbal* é impossível haver ato estético quando o discurso está centrado na tentativa de expressão direta do eu. Dissemos tentativa, pois, desde a definição do signo linguístico dialógico, a teoria de Bakhtin refuta a ideia de que haja enunciação sem alteridade. Contudo, existem construtos linguísticos nos quais se tenta erradicar a interferência externa, a exemplo da “introspecção-confissão”, tipologia textual fundamental para o entendimento de *Maíra*: “O princípio construtivo dessa forma deve-se precisamente ao fato de ser uma auto-objetivação da qual o *outro*, com sua abordagem específica, privilegiada, é excluído; apenas a relação pura de um *eu* consigo mesmo pode ser o princípio organizador do discurso.” (BAKHTIN, 1997, p. 156). Ao fim do capítulo “Isaías”, o narrador já introduz o papel deste interlocutor indispensável para a finalidade de sua consciência, representado aqui na figura do padre Ceschiatti:

Sim, meu confessor, nós os mairuns, somos face de Deus, nosso criador, digna face d’Ele, que temos o mandado de preservar, em toda a sua singularidade, tal qual Ele nos fez. Qual a consequência deste mandado para mim? Eu sou o Isaías da ordem Missionária e ao mesmo tempo o Avá do clã Jaguar do povo mairum? Não, jamais. Longe de mim esta ambiguidade.
Afinal, tudo está claro. Na verdade apenas representei e ainda represento aqui um papel, segundo aprendi. Não sou, nunca fui nem serei jamais Isaías. A única palavra de Deus que sairá de mim, queimando a minha boca, é que eu sou Avá, o tuxuarã, e que só me devo a minha gente jaguar da minha nação mairum (RIBEIRO, 2007, p. 41)

O herói tenta, ainda que sem sucesso, extrair a síntese de suas origens étnicas e sua crença religiosa. A ideia da confissão religiosa como uma saída para as aporias do eu não finalizável será reforçada também no trajeto de Alma. O primeiro capítulo, que traz o nome da personagem e no qual sua voz é representada, também está repleto de tons confessionais, baseados na necessidade de uma consciência externa que ajude na configuração do eu interior e seu ritmo:

- Não foi uma decisão fútil, irmã Petrina. Nem precipitada. Pensei muito. A senhora converse com padre Orestes, meu confessor. Ele sabe a pecadora que fui. Agora o que mais quero é o serviço de Deus. (Virgem Maria!) Por caridade, irmã Petrina... Eu sei que Deus não precisa de mim. Eu é que preciso dele. (RIBEIRO, 2007, p. 42)

A partir disso, a personagem situa-se na mesma angústia protentiva que caracteriza Avá/Isaías e, assim como ele, busca em Deus um primeiro refúgio para a autoprojeção de seus desejos:

Não é sofreguidão, nem pressa, não senhora. Talvez seja ânsia. Mas será uma autêntica ânsia de sofrer outro sofrimento: sofrer por amor de Deus. Não aguento mais. Custei muito a me encontrar, mas agora sei, tenho segurança e urgência. Uma segurança que me vem da análise, graças a Deus. (E da fé, minha filha?) Sim senhora, isto mesmo. (RIBEIRO, 2007, p. 61)

A intromissão da freira confere sentido e valor à palavra de Alma, tornando-a muito próxima do discurso-réplica já visto em Avá. O que Mário de Andrade faz com insultos, Darcy Ribeiro faz introduzindo a completude divina no horizonte de seus heróis romanescos, isto é, lhes dá alguém a quem responder constantemente. Contudo, se no livro modernista havia uma contraparte actancial que se somava à força da elocução, Alma e, principalmente, Avá/Isaías realizam muito pouco, voltados essencialmente para dentro de si já que, segundo Bakhtin,

Dentro de si mesmo, o homem adota uma postura ativa no mundo; sua vida consciente é sempre ato; atuo mediante o ato, a palavra, o pensamento, o sentimento; vivo, venho a ser através do ato. Contudo, não me expresso nem me determino de maneira imediata pelo ato; se o ato realiza certo significado do objeto e do sentido, não realiza a mim mesmo enquanto objeto determinado ou que se determina: apenas o objeto e o sentido podem ser contrapostos ao ato. (BAKHTIN, 1997, 154)

Isso explica também o caráter crítico dos enunciados dubitativos de boa parte dos excertos aqui analisados, afinal:

Minha consciência atuante só formula perguntas deste tipo: por quê, como? Está errado/ está certo? útil/inútil? oportuno/inoportuno? eficaz/ineficaz? Ela nunca formula perguntas tais como: quem sou? O que sou? Como sou? O que me determina (sou como sou) não entra para mim, na motivação do ato (RIBEIRO, 2007, p. 154)

Essas perguntas não podem ser feitas pela “consciência atuante”, pois, como já vimos, o sujeito jamais pode respondê-las. Este ensimesmamento é exposto em Avá e Alma por intermédio da contrição e pode, portanto, ser transposto do plano psicológico para o plano “formal-criativo”. É aqui que a interlocução com Deus se situa, visto que, de acordo com o teórico russo,

É então que se vê aparecer a tentativa que visa fixar *um eu* numa tonalidade arrependida, numa ótica de dever moral, então é que se vê aparecer a forma inicial de uma objetivação verbal da vida e da pessoa (da vida pessoal no sentido em que ela não abstrai o sujeito da vida), então é que se vê aparecer a *introspecção-confissão*. (BAKHTIN, 1997, p. 156)

Este tipo de discurso é potencialmente infinito, pois apresenta uma palavra nunca atual, responsável por estipular a não consciência ininterrupta do eu consigo mesmo. É neste ponto que a religiosidade se manifesta:

A negação de uma razão de ser neste mundo se transforma em necessidade de uma graça e de uma absolvição cujos valores são integralmente os do outro mundo. Tal razão de ser não é imanente à introspecção-confissão situa-se fora das fronteiras da introspecção-confissão no futuro não determinado, incerto, do acontecimento real da prece e da súplica, e as transcende; mesmo a prece e a súplica permanecem num estado de abertura e de inacabamento, parecem chocar-se e quebrar-se contra o futuro não predeterminado do acontecimento. (BAKHTIN, 1997, p. 158)

Avá revela, na busca de sua identidade, o valor central da consumação do missionário que não consegue ser:

Quem volta não é também o catecúmeno esforçado de quem os missionários quiseram fazer a glória da Ordem. Quem volta sou apenas eu. Fui ovelha do senhor. Volto tosquiado: sem glória sacerdotal, sem santidade, sem sabedoria, sem nada. Tudo que tenho são duas mãos inábeis e uma cabeça cheia de ladainhas. E este coração aflito que me sai pela boca (RIBEIRO, 2007, p. 49)

No capítulo seguinte a este, “Xisto”, o beato introduz de forma dialógica o sentido da culpa, conformando os valores associados à interlocução divina e à confissão, quando diz: “- Sei que padre diz que confessa, dá penitência e perdoo. Será. Ele lava o pecado, o pecado contra a Lei de Deus? O pecado de quem caiu na tentação? Não, pecado não se lava não. A culpa é culpa e Deus é o juiz. Só Deus. O Diabo é o

cobrador.” (RIBEIRO, 2007, p. 85). Tal trecho ganha outra dimensão alguns capítulos depois, em “Inquérito”, quando Noronha chega à conclusão de que os índios são “irresponsáveis” por não sentirem culpa de nada (mesmo diante da força da lei), o que os distancia ainda mais de Isaías e enfatiza o significado cristão da culpabilidade, contrapondo-o à frouxidão dogmática da religião mairum.

Mikhail Bakhtin explica de que forma Deus pode se constituir em uma “Alteridade absoluta”, mas que se manifesta na consciência e na potencialidade dos atos por intermédio da fé e da esperança. Flávio Aguiar já havia notado a presença da divindade católica na “completude” do protagonista de Darcy Ribeiro, traçando um paralelo interessante com os deuses transitórios da tribo mairum:

O homem corre o risco de destruição; o deus cristão não, pois é eterno. Mas os deuses e os espíritos mairuns desaparecerão, se os mairuns desaparecerem, e estes são seres fadados à essa desapareição. Assim Maíra atinge um plano mitológico, narrando também uma história de deuses, do ponto de vista de sua agonia. Essa narração se situa na linha divisória de um confronto terminal de culturas e de religiões, simbolizada na evocação litúrgica da estrutura de Maíra (AGUIAR, p. 10)

Fé e esperança se tornam, portanto, um caminho de escape para a consciência⁵⁴. O tom de ambas geralmente é de arrependimento e súplica, ou seja, considera o sujeito naquilo que vivenciou e vivenciará, ou, em termos narrativos na sua prefiguração e refiguração. São muitos os trechos que atestam esta disposição anímica em Avá/Isaías, enviados pela máxima do capítulo “Retorno”: “Só deus onipotente pode me socorrer” (RIBEIRO, 2007, p. 107). É claro que estes valores estão integrados no todo romanescos de *Maíra* e não poderiam ser comunicados diretamente, já que, na “introspecção-confissão”, mesmo que a responsividade ainda exista, natural de todo fragmento discursivo, não há mais exotopia, isto é, não há mais a relação autor-herói (BAKHTIN, 1997, p. 161), pois ambos se tornam a mesma entidade e compartilham de uma mesma pulsão emotivo-volitiva. Dessa forma, existe uma discrepância que deve começar a tornar-se cada vez mais evidente entre o conceito de exotopia e os demais termos da teoria bakhtiniana, principalmente o originário de tudo, ou seja, o conceito de diálogo. Aliás, talvez aí esteja a explicação para a menor popularidade dos conceitos de

⁵⁴ Muitas vezes, coerente com a disposição dialógica do enredo, ironizadas pelo próprio texto, como atesta o final do capítulo “Missa”: “Rezas confluentes, águas reluzentes, navalhas, tesouras, penitências. Cal e silício. Arrependimentos. Cada um em seu mister, reconsagra almas, ressacraliza corpos a Deus doados. Ele a tudo assiste do alto. Talvez prove comovido, quem sabe? (RIBEIRO, 2007, p. 162)

“excedente de visão” e de “acabamento” entre as aplicações críticas de Bakhtin, já que eles parecem se contrapor aos universos não-finalizáveis regidos pelos fenômenos marcados por uma espécie de superdiálogo (carnavalização e polifonia, dentre eles). A respeito disso, o herói de Darcy Ribeiro, em trecho que pode passar despercebido, promove uma interessante inversão, quando narra a seguinte cena: “Isaías ajoelha-se no chão do quarto para buscar dentro de si, outra vez, o que não vê lá fora. Quer meditar sobre o sentido de tudo o que fez” (RIBEIRO, 2007, p. 215). O herói está diante da impossibilidade de se ver por uma perspectiva interior que lhe dê completude, fator central na negação de sua existência e parece ignorar sua não finalização, ainda que, em outras passagens, perceba a natureza aberta de sua vivência e de sua palavra:

Só me resta morrer, buscar a morte com minha vontade mairum? Não, ela está dentro de mim dizendo que hei de viver, que a vida é o único bem. Meu morrer seria outro gesto no diálogo contigo, mais uma afirmação vazia, outra navegação débil. Só resta deixar-me viver, para ninguém, para nada. (RIBEIRO, 2007, p. 217)

Nesta dialética entre a “insistência e a desistência” (RIBEIRO, 2007, p. 218) é que o personagem adquire seu caráter particular e se relaciona com outros dois heróis do romance brasileiro protagonizado por indígenas.

3.10 *Maíra encontra Quarup*

A conformidade do ser diante de Deus não foi sentida e experimentada apenas por Darcy Ribeiro. Em verdade o tema já está em *O guarani*, de José de Alencar, principalmente no polêmico capítulo “Cristão”, da quarta parte do romance. Neste ponto, após o ataque final feito à casa de D. Antônio de Mariz, Peri, que já guardava dentro de si o sentimento de devoção passiva por Cecília, se identifica com o herói de *Maíra*, ao ouvir o fidalgo português resmungar que, por não ser cristão, não poderia confiar-lhe a salvação de Ceci. Neste instante, o narrador descreve a atitude do silvícola:

O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma.
- Peri quer ser cristão! – exclamou ele. (ALENCAR, 2006, p. 267)

É significativo que a comunhão com o divino seja uma das cenas nas quais o narrador une a essência das atitudes ao discurso de Peri. A entrega do herói nativo à cristandade se contrapõe à conversão superficial de Loredano, traidor de sua fé ao longo do romance, e introduz o incêndio final que aniquila o espaço onde ocorreu toda a aventura do livro, sinalizando a já complexa relação entre o homem e a interlocução com Deus. Contudo, nove anos antes da publicação de *Maíra*, em 1967, Antonio Callado publica o seu *Quarup*, texto também fundamental para a representação do indígena no romance brasileiro e essencial para o entendimento do tópico presente. Na sua tese de doutorado, Vera Elizabeth Prola Farias resume bem a trajetória de Nando, protagonista da história:

Quarup, de Callado, recobre o ritual mítico pelo campo da história, mediado por estratégias ficcionais deliberadas: os sete capítulos que compõem a narrativa metaforizam espaços que são tempos e tempos que são espaços, tendo como finalidade circunscrever ritualisticamente o percurso de um herói cujas ações se abrem do individual para o coletivo, no esforço de inferir sentido ao processo histórico (FARIAS, 2007, p. 55)

Esta ênfase no “eu” interior é de fato enfatizada na primeira cena do livro, através da descrição feita pelo narrador:

Vivos ali só Nando com a lamparina de querosene e Cristo na luz da sua glória. Diante do Cristo a temível balança onde os menores pecados de omissão e de intenção rompiam a linha de fé, deslocando com extravagância o fiel. Murmúrios de maledicência retiniam feito moedas no metal e velhos gestos de descaso e orgulho eram refeitos e imobilizados no ar para que deles se extraísse o peso exato, que afundava o prato. Momentos de amor-próprio e de respeito humano congelavam em bolas de chumbo, uma em cada prato, retratando vidas que haviam passado por virtuosas quando eram apenas um hirto equilíbrio de abominações. É que o Cristo em glória só julgava ali homens de Deus, que haviam escolhido viver crucificados no travessão daquela balança.” (CALLADO, 1967, p. 3)

A ideia de “peso exato” presente no texto é a mesma manifestação do “valor”, isto é, da necessidade de se medir de fora as atitudes do outro e dar-lhe um acabamento. O julgamento que dá o tom do trecho pode ser visto como a manifestação mais explícita do “excedente de visão” que os demais sujeitos têm de determinada pessoa. É necessário lembrar também que a figura do rei dos judeus tem papel de orientadora do homem no desenvolvimento dialógico de sua existência, situação notada por Clark e

Holquist, quando avalia certas passagens da interpretação de Bakhtin a respeito dos textos de Dostoiévski:

O que é importante no Cristo de Dostoiévski é o modelo de vida que ele fornece, uma espécie de outro ideal; preferir errar permanecendo com ele é escolher não estar com a verdade em qualquer sentido absoluto ou até teórico, renunciar à verdade como fórmula ou à verdade como proposição. Dostoiévski, e Bakhtin do mesmo modo, concebe Cristo como o tipo de figura a cujo respeito se pode perguntar: ‘O que faria ele?’ e receber respostas que funcionam na experiência cotidiana. Como uma espécie de pergunta, então Cristo é parte de um diálogo interior em andamento. (CALLADO, 1967, p. 266)

No início do livro de Callado, Nando de fato está vivenciando o mesmo “minguar” (CALLADO, 1967, p. 21) de suas convicções sentido por Isaías: “Quase todos os dias, num obstinado exame de consciência, Nando procurava ver como perdera o vácuo interior que antigamente a meditação enchia como a água enche uma cisterna vazia” (CALLADO, 1967, p. 9). Esta tomada de consciência, ainda que negativa, ajuda a constituir o sujeito, pois exprime a atualidade de sua auto-observação. Segundo o teórico russo,

É preciso que a atmosfera de valores em que estou imerso atinja certo grau e calor para que a autoconsciência e o discurso sobre si mesmo possam realizar-se nela, para que sejam asseguradas condições de vida. O simples fato de eu conceder um significado, se bem que infinitamente negativo, ao que me determina, e de questioná-lo, ou seja, de eu tomar consciência de mim mesmo na existência, esse simples fato atesta que não estou sozinho em minha introspecção-confissão que meus valores são refratados em alguém, que há alguém para quem apresento interesse, que há alguém que necessita que eu seja bom.” (BAKHTIN, 1997, p. 159)

A fé e a esperança podem ser, ainda de acordo com Bakhtin, o eixo da conduta introspectiva. Neste caso, sua palavra é a oração, discurso que estabelece certo lugar dialógico para a figura divina. É essa dimensão dupla e relacionável que interessa à arte, pois, movido pela fé, o indivíduo deixa de ser eu-para-mim e se torna eu-para-Deus. A oração, apesar de não ser uma “obra”, pode ser um ato acabado esteticamente, principalmente se posto em contato com outras consciências, a exemplo dos romances analisados aqui. Além disso, Nando vivencia o conflito entre corpo e alma, já descrito por muitos comentadores de *Maíra*, situação análoga à vivida por Santa Tereza que

figura nos quadros que adornam o mosteiro. Há uma desproporção entre os anseios de sua fisiologia e a disposição anímica na qual inicia o romance, ajuste que os tempos e espaços do livro, durante seu percurso, tentam diminuir. Esta desestabilização da alma é sentida também por intermédio do desequilíbrio temporal que envolve o personagem central de *Quarup*. Já no início do livro, os personagens ao seu redor lhe incutem o ideal de consumação futura, distendendo sua alma para o devir, a exemplo de André: “Escuta, Nando, escuta. Você não compreende? Ficou tanta coisa a ser cumprida, tanta profecia à espera de realização! Houve a Vinda-aviso e ficou faltando a Vinda-preenchimento. Eu juro a você que sinto o Milênio nos ares” (CALLADO, 1967, p. 14).

O primeiro atributo significativo no trecho citado está no fato de ele iniciar enfatizando o canal e o sentido da mensagem, provando a necessidade que o personagem vivencia de interlocução com o outro. O ideal da anunciação se confunde na reflexão de Nando em relação às missões jesuíticas, pautando a prefiguração do elemento autóctone que, como em outros casos já vistos, o desenrolar da trama tratará de desmentir. De acordo com o personagem, havia um ideal de renovação no trabalho dos jesuítas do século XVII, que tinham à sua disposição um homem “em branco”, pronto para se tornar qualquer coisa, genérico e raso. Um “jardim do Éden” (CALLADO, 1967, p. 20), a partir do qual uma nova história poderia ser escrita, como Nando descreve:

Quando perderam suas reduções confederadas em República, os guaranis construíram cidades, fabricaram foices e alaúdes, martelos e órgãos. No campanário da igreja de São João Batista, doze apóstolos circulavam, dando as doze horas do dia, e aporta do Colégio de São Lourenço fagulhava ao sol com suas jóias de cristal de rocha. A produção comum entrava para os armazéns comuns e se distribuía entre todos *para el bien común*. As mulheres recebiam o fio e entregavam os tecidos. Não havia nem salário, nem fome. Isto não é lenda, é história. O que os jesuítas chegaram a anunciar, e o mundo esqueceu, é que o homem não precisa de milênios para desbastar em si a imagem de Deus que está no fundo. (CALLADO, 1967, p. 20)

Ainda que o elemento indígena não faça parte de sua constituição identitária, não deixa de influenciar decisivamente, de maneira bem parecida com a que ocorre com os protagonistas de *Maíra*, seu caráter “inacabado” e protensivo. Nando deseja fundar no Xingu, através da catequese, uma comunidade igualitária com os nativos. Perdido entre

um interesse tanto histórico⁵⁵ quanto místico (CALLADO, 1967, p. 46), hibridismo que ele aponta em outro personagem. Nando se sente cada vez mais confuso entre a confiança em Deus e no seu controle do porvir, atitude que pode guiar sua relação com aqueles ao seu redor: “- Que Deus acompanhe você, Francisca, na nova viagem e na vida futura. Ele lhe há de mostrar sempre o caminho, de guiá-la seguro como até agora.” (CALLADO, 1967, p. 89). É o obscurantismo de sua ida ao Xingu que ajuda a pô-lo em dúvida com relação à sua real vocação (principalmente, pela sua expectativa de ver os corpos nus das índias, que acentuam seu conflito ao fim do primeiro capítulo), algo exposto em trecho retirado na sequência do excerto anterior:

Nos poucos dias que o separavam do dia em que devia viajar para o Xingu, Nando viveu numa febre. [...] Em matéria de vida mística Nando não tinha sequer entrado na fase humilde da purgação. Jamais chegaria à iluminação e nunca, realmente nunca, à união, mas a si mesmo mostraria até onde podia ir sua humildade. Dos seus temores e covardias encheva de sobra os ouvidos do confessor, que no fim lhe aconselhava exercícios e penitências com ar de quem sabe que receita poções inúteis a um doente crônico. (CALLADO, 1967, p. 83)

Neste momento, pode-se notar em *Quarup* o mesmo ideal confessional presente em *Maíra*, mais uma prova de sua importância para o imaginário do indígena, principalmente a partir da década de 60. Além disso, esta inclinação imaginária permeada por hipóteses a respeito do futuro, que marcam a maioria das citações dispostas aqui, abre também o capítulo “A maçã”, na qual o contato entre branco e índio finalmente é introduzido⁵⁶. Por causa desta disposição anímica, o narrador destaca o fato de Nando adivinhar antes de ver: “Nando até adivinhava, invisível das primeiras alturas na sua pequenez, o Tuatuari, afluente do Culuene, à beira do qual ficava o Posto do SPI” (CALLADO, 1967, p. 121). O enredo de *Quarup* resolve estas antecipações de maneira carnalizada. Quando o encontro finalmente ocorre, este se apresenta na forma de farsa:

⁵⁵ A ênfase na situação histórica do país é introduzida, além da situação do índio, por intermédio dos boatos sobre uma possível renúncia de Getúlio Vargas, que paira na primeira metade do romance, também ela como uma possibilidade futura de consumação. Isso se acentua pelo fato de, no Xingu, todos se sentirem um pouco alienados da história, fato que pode ser visto no seguinte comentário de Otávio: “- Incrível! – disse Otávio – mais um dia inteiro aqui, feito uns eremitas, enquanto se muda a sorte do país.” (CALLADO, 1967, p. 196)

⁵⁶ Esta aflição é análoga ao sentimento de Nando com relação à história do Brasil: “- Veja Jânio. Gozou depressa demais. Fica a Pátria sempre nessa aflição, esperando, esperando, insatisfeita, neurótica” (CALLADO, 1967, p. 311).

Estava Nando a uns vintes metros quando de dentro da casa saiu um casal de índios. Um belo casal de índios. Seu primeiro casal de índios. Nus. Ela apenas com seu uluri, ele apenas com um fio de miçangas na cintura. Deram dois passos para fora da casa. Voltaram-se um para o outro. Nando, que estacara, viu então que a mulher tinha na mão direita uma maçã, que oferecia ao companheiro. O índio fez que não com a cabeça. Ela mordeu a maçã. E então, virando-se para Nando, foi lentamente andando em sua direção, a maçã na mão estendida em oferta. Nando, confuso, pôs a mala no chão, estirou a mão. Uma risada estourou atrás de Nando, outra ao seu lado, e das malocas saíram em chusma índios rindo e gritando, homens e mulheres e crianças. Agora, sim, Nando se viu no meio de uns cinquenta índios. (CALLADO, 1967, p. 123)

A passagem é emblemática no que concerne à representação do indígena no Brasil e naquilo que Darcy Ribeiro depois irá retomar em sua obra e apresentar em seus textos de antropologia. Estamos diante de uma apropriação (cri)ativa do imaginário do branco “comum” que não conhece nada a respeito da cultura autóctone, mas não deixa de projetar nela imagens e valores que apreende do imaginário cotidiano. O inverso será feito mais ao fim do romance, depois que Nando volta do centro do país e dedica a Levindo um jantar que emula o ritual feito pelos nativos, como nota Luzia Aparecida Olivia dos Santos:

Entende-se que a memória do guerrilheiro é celebrada tal qual na manifestação indígena, resguardadas as diferenças histórico-sociais em que se erige. Além da dinâmica da combinação de episódios, personagens e situações em que se reconhece a atualidade do mito, há que se destacar o diálogo estabelecido com o aspecto cotidiano subtendido na estrutura em razão do contexto histórico e sociocultural (SANTOS, 2012, p. 345)

De qualquer forma, a incapacidade imaginativa de lidar com o outro sentida por Nando logo na sua chegada ao Xingu é reapropriada pela ficção em prol da subversão de um modelo de representação defasado, próximo demais do “controle” da matéria prefigurativa. É interessante notar que esta mesma inabilidade do branco com o índio que escapa de suas expectativas foi reelaborada em contexto contemporâneo por Daniel Munduruku no muito discutido texto “É índio ou não é índio”, de seu livro *Histórias de índio*. Nele, o autor conta um episódio ocorrido consigo em seus primeiros dias em São Paulo. Estando no metrô, “usando roupa de branco”, o escritor acompanha e reproduz o diálogo de duas senhoras a respeito de sua identidade étnica. A incompatibilidade de ter olho puxado e usar sapatos e camisa promove uma crise no imaginário de ambas as

mulheres que chegam a imaginar um ostentável colar de dentes no pescoço do inofensivo autor. O texto termina com a resposta afirmativa de Munduruku, “Sim”, dada às curiosas, ainda que nenhuma das idosas tenha tido coragem de abordá-lo diretamente⁵⁷. Aqui, o sujeito opta pela constatação positiva de sua identidade, como forma de lidar com o “entre-lugar” que o discurso do outro lhe atribui. Em *Quarup*, os índios, ainda que com auxílio do branco, usam estas projeções abstratas para surpreender este mesmo outro, explicitando a incompletude de seu horizonte de expectativas.

A peripécia da cena promove certo impacto em Nando, ao menos para convencê-lo de que não tem nenhuma condição de enxergar o sujeito da alteridade “de dentro”, conclusão explícita em uma cena simples constante no mesmo capítulo, na qual a ânsia de conhecimento ainda presente em Nando entra em contato com a degradação das autoridades nacionais, que simplificam o indivíduo autóctone:

“ – Que sonharão eles? Disse Nando quase a si mesmo.

– Peixes e pássaros – disse Olavo dando de ombros.” (CALLADO, 1967, p. 132)

Se, por um lado, a pergunta é quase autorreflexiva, consciente de que desbravar o outro é sempre um conhecer-se também a si mesmo, a resposta se isenta de qualquer responsabilidade (ou “respondibilidade”, como diria Bakhtin) para com as preocupações alheias. Estas corroem o ideal do herói⁵⁸ em favor da sociedade civil⁵⁹ descrita no trabalho de Darcy Ribeiro e exemplificada pelo par de senhoras no texto de Munduruku:

Não estamos mais numa brenha sem história – disse Nando.

– A história desta droga vai começar conosco – disse Ramiro. – Nós é que vamos inaugurar os índios, o Xingu, o Parque.

- Deixe de pias asneiras. Começa com visitas oficiais. De imperador ou presidente da República. Com fitinhas cortadas a tesoura. Começa com verbas que dêem utilidade ao trabalho de tipos desregrados como Fontoura. (CALLADO, 1967, p. 159)

⁵⁷ Vale notar a semelhança da situação vivida por Munduruku com as cenas iniciais de Isaías em *Maíra*, sendo definido pelo olhar daqueles que o circundam.

⁵⁸ Alguns trabalhos já apontaram o ideal utópico que se desvanece ao longo das páginas do romance de Antonio Callado, estudo feito de forma sintética no ensaio “Estupefação e o esmaecimento do projeto utópico na ficção de 60: *Quarup*”, de Gisélia Rodrigues Dias. Disponível em: http://www.smb.ueg.br/iconeletras/artigos/primeiras_letras/giselia.pdf

⁵⁹ Questão que retorna no livro em outros trechos emblemáticos, dos quais se destaca esta fala 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 isto de pirraça, porque eu me queixei da indiferença dele em relação aos índios. Qualquer um pode bancar o papai do céu entre índios, usando dinamite.” (CALLADO, 1967, p. 184)

O olhar enviesado e, por vezes, deformado sobre a cultura indígena ajuda também o leitor a perceber as diversas camadas de sentidos, horizonte que extrapola o ambiente percebido pelo herói, principalmente na relação dialógica que estabelece com o próprio Fontoura. Tal situação foi percebida também por Luzia dos Santos:

Cabe assinalar que Nando não figura entre as personagens como um defensor da causa indigenista, vista sua falta de comunicação entre os índios. O que se pode atribuir a ela, como fator favorável na figuração do indígena, é o movimento constante que realiza na narrativa como portador de um centro pelo qual o narrador leva o leitor a visualizar situações bem mais profundas que as reveladas por sua ótica (SANTOS, 2012, p. 353)

Se alguns personagens, como Lauro, teorizam a respeito de certa “introspecção da história” (CALLADO, 1967, p. 239), fator que marcaria o constante autodescobrimento da sociedade brasileira, a morte de Fontoura, tentando ouvir o coração do Brasil (CALLADO, 1967, p. 309), é mais uma cena carnalizada, na qual uma imagem de parto carrega em si o signo da morte e da estagnação, ideal certamente recuperado por Darcy Ribeiro para expressar o falecimento de Alma uma década depois:

Fontoura caiu sem sentidos e Francisca o agarrou pelos sovacos, arrastou-o com um esforço bruto até não saber mais se o arrastava ou se eram seus próprios braços que alguém puxava pelas mãos, se não eram as saúvas que a chupavam com seu fardo para dentro do caldeirão borbulhante. Depois o tranco nas costas, a escuridão. Nando encontrou Francisca sem sentidos contra um tronco de árvore, sentada. Entre suas pernas, aninhado no seu ventre. Fontoura como se tivesse acabado de nascer dela. Só que estava morto (CALLADO, 1967, p. 310).

3.11 Abiaru, Cristo e o choque de culturas

A tensão entre a ação e a introspecção é sentida exaustivamente por Nando que, somente ao “se tornar” Levindo ao fim do livro, se transforma em um homem que atua decisivamente no mundo. Francisca já havia oferecido ao personagem uma constatação emblemática de seu caráter: “Ele não aguentaria a prova como você ou eu, Nando. Ele ia dirigir a prova. É essa a diferença entre... entre nós. Levindo não sofria as coisas. As coisas é que sofriam ele.” (CALLADO, 1967, p. 300). O caso de Isaías neste ponto já

passa a ser bem diferente e isso ocorre por causa de sua condição de indígena⁶⁰. Um dos momentos mais emblemáticos desta situação refere-se àquele no qual o herói vivencia o poder actancial da própria palavra (neste sentido também sendo oposto a *Macunaíma*) e da introspecção-confissão. Afinal, por causa de sua etnia, aquilo que ele diz pode não ter valor ou mesmo impacto produtivo no mundo: “Melhor que seja padre, assim poderei viver quieto e talvez até ajudar o próximo. Isto é, se o próximo deixar que um índio de merda o abençoe, o confesse, o perdoe” (RIBEIRO, 2007, p. 73).

Isso permite que voltemos para a ligação inicial entre *Maíra* e *Quarup*, ou seja, a centralidade da questão religiosa na configuração de sua palavra e ritmo. Entretanto, antes de organizarmos os últimos comentários a respeito deste tópico, é necessário recorrer-se a um terceiro exemplo de romance com protagonista indígena, intimamente ligado com o tema anterior. Trata-se de *Breviário das terras do Brasil*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, escrito exatamente três décadas depois do romance de Antonio Callado. Aqui, o autor gaúcho introduz de forma mais explícita certos componentes da relação dialógica religião/história e da “transculturização” que podem ser vistas em *Maíra*, o que certamente ilumina ainda mais as escolhas textuais de Darcy Ribeiro. O herói deste livro, Francisco Abiaru, está em viagem para Buenos Aires com o intuito de vender imagens de santos na capital argentina, quando é surpreendido por uma forte tempestade em pleno Rio da Prata. O romance inicia-se com o personagem já dentro da água, sentindo-se perdido e sem substância, como os protagonistas de *Quarup* e *Maíra*, e, da mesma forma que nesse último, julgando-se também um traidor de seu povo. Além disso, o herói começa o livro buscando também uma interlocução incapaz de lhe atender, mas fundamental para lhe dar acabamento:

Francisco Abiaru grita até rebentarem os pulmões o nome do Padremestre e sua voz perde-se no negror da noite, “diga ao menos se está aí, pelo amor de Deus!”, e em resposta apenas ouve o esbravejar do rio que parece um revoltoso mar oceano, tal como na imaginação de Francisco Abiaru deve ser o mar, espumando-se em cólera, o rio de la Plata que tanta gente já tragou naquelas paragens, são decerto os espíritos ruidosos dos antepassados guaranis que marulham e enlouquecem as águas, por estar um filho seu Francisco Abiaru de acertos com gente cristã e jesuíta a esculpir santos e ainda levá-los a

⁶⁰Além da distinção já apontada por Lygia Chiappini Moraes Leite que, após apresentar semelhanças entre *Maíra* e *Quarup* em “O nacional e o popular na cultura brasileira” (LEITE, 1992, p. 231), ressalta que a principal diferença entre ambos é o molde mais lukacsiano do livro de Callado em contraponto com os inúmeros pontos de vista da obra de Darcy Ribeiro.

Buenos Aires para ornamento de um templo famoso pelo ouro e reclamações de prata. (ASSIS BRASIL, 1997, p. 8)

Pensando que pode morrer, o personagem vivencia aquela carga católica do arrependimento presente também na consciência de Nando: “Começa a rezar um *Salve Regina* à qual emenda depressa um *Confiteor* amainador da fúria divina, precisa apresentar-se limpo no céu agora tão próximo que quase pode ouvir os anjos tocando tubas e trombones e tiorbas como no coro da Igreja da Redução”⁶¹ (ASSIS BRASIL, 1997, p. 9). Ainda nas primeiras páginas de *Breviário das terras no Brasil*, assim como na abertura do romance de Darcy Ribeiro, a figura de Cristo assume o papel de interlocutor ideal e se comporta como medida de todos os sofrimentos: “Não quero mais morrer, pensa Francisco Abiaru, enlaçando perna com perna, abrindo seus braços sobre os hirtos braços abertos, peito contra peito, as costelas de Cristo rasgam as carnes, mas bem mais sofreu Ele na cruz por nossos males nojentos” (ASSIS BRASIL, 1997, p. 10). O conflito vivenciado nas primeiras páginas do livro é da mesma natureza do experimentado por Nando e Isaías/Avá, pois envolve a confecção de modelos imaginários por projeções subjetivas e expectativas extremamente pessoais. O principal condutor destes “desvios” representativos está na estátua de Cristo que trouxera das Missões e que o salvara do naufrágio, representado com feições indígenas, com os olhos amendoados de um típico guarani⁶².

O frade D. Antônio de Ericeira, responsável por interrogar Abiaru, espanta-se com a imagem subversiva produzida pelo índio:

Podemos concluir que os jesuítas ensinaram aos índios que Cristo é um deles – diz o frade com extrema e doce simplicidade. – E que em relação ao nosso escultor nada mais do que fazê-lo reconhecer seu erro teológico perante o tribunal competente, para exemplo da cristandade (BRASIL, 1997, 26-27)

Leim Kou de Almeida Melo, na dissertação de mestrado intitulada “O santo inquerito e *Breviário das terras do Brasil*: duas visões da Inquisição”, nota que o livro é guiado por situações montadas pelo “avesso” (MELO, 2000, p. 92), ideal coerente com

⁶¹ O ideal da conversão associado à possibilidade de salvação mais uma vez remonta a *O guarani*.

⁶² Impossível não relacionar este acontecimento com certas passagens de *Maíra*, a exemplo do sonho tido por Isaías no terceiro capítulo de *Maíra*: “Outro dia sonhei comigo: eu era um homem belo, um sacerdote e tinha o cabelo comprido como o de Cristo e dos hippies. Mas, como mairum, tinha também, nos dois lados da cara, o distintivo tribal. Estava orgulhoso de mim, descansado. Mas não era para viver e lutar. Eu estava pronto era para morrer por amor de Deus Pai.” (RIBEIRO, 2007, p. 42)

a dialógica por trás das traduções feitas entre diversas culturas por muitos personagens do romance. Contudo, a própria transformação da iconografia cristã e seu uso em contextos empíricos, já foi prevista pela tradição bakhtiniana como aponta Clark e Holquist. De acordo com eles,

Dostoiévski, e Bakhtin do mesmo modo, concebe Cristo como o tipo de figura a cujo respeito se pode perguntar: “o que faria ele?” e receber respostas que funcionam na experiência cotidiana. Como uma espécie de pergunta, então, Cristo é parte de um diálogo interior em andamento. (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 266)

Além disso, os dois autores explicam de que forma o ideal da sátira menipeia se desenvolve em um período no qual a antiguidade clássica estava em crise e as tradições nacionais ao lado dos ideais pretéritos entravam em decadência, sendo assim sincrônica ao momento do nascimento da cristandade, descrição que permite que os autores aproximem a reflexão bakhtiniana da de Auerbach, em consonância com uma relação já notada neste estudo:

O período anterior e caótico, argumenta Bakhtin, testemunhou não apenas o surgimento da Cristandade, mas também o do novo gênero da menipeia, dentro do qual as formas narrativas características do Novo Testamento se moldaram, Bakhtin considera o relato dos Evangelhos canônicos sobre “O Rei dos Judeus” que entra na capital judaica sobre o lombo de um jumento e a coroa de espinhos que é uma anticorona, ao lado de outros pormenores da vida de Cristo que constituem similarmente gestos da mais radical subversão da autoridade, como indagações do que a narrativa bíblica está permeada de carnavalização menipeia. Esta justaposição dos Evangelhos e da tradição menipeia também foi feita por outro filólogo, Erich Auerbach, o qual, como Bakhtin, realizou no exílio algumas das partes mais admiráveis de sua obra. Auerbach argumentou que a vida de Cristo teve um papel central no colapso da retórica clássica e nos novos altos e baixos estilos híbridos que caracterizaram os escritos não só de satiristas como Luciano, mas também dos Apóstolos [...] (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 268)

Foi visto também, no capítulo anterior, que a primeira ideia de realismo figural em Auerbach deve muito à noção de transcendência e suas manifestações, principalmente de base religiosa, e de como ela entra em crise para, posteriormente, se renovar na ficção após o realismo do século XIX. Costa Lima, inspirado pelo autor alemão, e pensando a questão da religião para desbravar o lugar do imaginário na modernidade - dessa vez não tão comprometido com a ideia de “controle” presente na

sua trilogia, a qual é intrínseca aos dogmas eclesiásticos – percebe, lendo Weber, que uma das manifestações da ausência de Deus na cultura moderna é o aumento das possibilidades do homem, já que se desgarrava de qualquer valor limitador, ideal expresso na máxima dostoiévskiana do “tudo é possível”. Esse desencantamento do mundo altera a natureza da imaginação, já que “tornava incerta a fronteira entre o que era passível de ter sentido e o que só adquiria significação por operações cognoscitivamente não justificadas” (LIMA, 1991, p. 69). O retorno de Deus e de sua função parece tentar recuperar nos enredos este terreno transcendente em que nem tudo ainda é possível, e onde as coisas podem ter sentidos provisórios e devem ser aprendidas por justaposição, representados pela sintaxe paratática de *Maíra*, estratégia discursiva já analisada por Haydeé Coelho (COELHO, 2007, p. 419).

Ainda que o ideal cristão não apareça encarnado em Cristo com a força que Bakhtin parece ver em Dostoiévski, ambiguidade que só favorece o diálogo, é possível ver como o impacto de sua figura é decisivo na jornada de Abiaru, Nando e, por intermédio do sacramento e da esperança de salvação, em Isaías/Avá. De fato, a morte encarnada de Cristo pode promover, associado ao atual “mal-estar da civilização” freudiano visto neste século (DURAND, 1995, p. 115), o sentimento da dialética da história, sendo este um dos principais capítulos no desenvolvimento das imagens de Deus, como nota Gilbert Durand em *A fé do sapateiro*, citando Rudhardt:

O Jesus do cristianismo autêntico é assim o Jesus da história, que se manifesta num momento atual. Por trás de todas essas inquietações teológicas aparece sempre o cuidado com o *aggiornamento* ou com os “concordismos” e por fim – através da “encarnação” sumariamente meditada – a hipóstase e idolatria da história esta última tingida de sentimentalismo “existencialista”. (DURAND, 1995, p. 116)

Esta preocupação com as inúmeras possibilidades do ser diante de um outro que é absoluto também ganha corpo na palavra empenhada pela fé e pela confissão, na qual o sujeito supera aquilo que lhe determina no mundo, o nome que traz em sua trajetória e elucida aquele que está inscrito no “céu” e no “livro da vida” como “a memória do futuro.” (BAKHTIN, 1997, p. 160). Sendo assim, falar com Deus deposita o sujeito no interior da *distentio animi* agostiniana, principalmente após a interpretação de Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* no qual o sentimento do tempo “presente” é visto como uma extensão de quem eu fui e de quem eu ainda serei. Além disso, fica mais fácil entender o que Bakhtin pretende, quando afirma que

A correlação entre valor e o sentido que acabamos de examinar na introspecção-confissão às vezes passa por modificações notáveis e o modelo básico torna-se complexo. Podem introduzir-se nele elementos de teomaquia ou de antropomaquia – a rejeição de um juízo divino ou humano – daí resultará um tom colérico, desconfiado, cínico, sarcástico e desafiante. (BAKHTIN, 1997, p. 161)

A ideia deste Deus que atua “estruturalmente” parece ser interessante à composição de *Maíra*, já que, ao se posicionar no texto, Darcy Ribeiro não almeja para si a onisciência divina que uma consciência autoral poderia pretender. Ao deixar esta dimensão de si, contraria certas interpretações de Mikhail Bakhtin, como a presente nos textos de Clark e Holquist:

Bakhtin, adotando um termo usado primeiro pelo esteta alemão Johannes Colin, chama de “transgrediente” a posição do parceiro superior de semelhante relacionamento. Isto é, os autores, estando em um plano mais elevado do que suas criações, são capazes de penetrar na existência inteira, nos significados mais profundos, de suas personagens. De outro lado, as personagens não só desconhecem muitas coisas a seu próprio respeito que os autores estão ali manipulando-as. Os autores transgredientes são invisíveis a suas personagens porque ocupam um plano mais elevado. Tais criadores são de natureza paralela à da deidade onisciente, onipotente do Velho Testamento. (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 267)

Em *Maíra* isso jamais seria possível, primeiramente, graças ao seu caráter sincrético. Se Isaías sente em seu discurso (que tem cada vez mais sua natureza bivocal enfatizada) a dificuldade de existir diante de “Deus”, a estrutura do romance que o conforma, põe duas teogonias em choque no seu subtexto, fator percebido por Alfredo Bosi (BOSI, 2007, p. 392)⁶³. Esse aspecto só reforça a presença da divindade católica e a estrutura da eucaristia em uma obra que goza de múltiplas modalidades de dicções e, principalmente, do entrecruzamento (“realista”, diria Auerbach; “dialógico”, diria Bakhtin) de vários níveis filosóficos, ideológicos e sociais⁶⁴, dependente da prefiguração de cada sujeito, a exemplo do que diz Alma à freira Petrina: “Não posso com as favelas. Deus não cabe no meio de tanta fome, sexo e maconha.” (RIBEIRO,

⁶³ Lembrando que Lúcia Sá em *Literaturas da floresta* faz uma descrição bastante completa da presença da religião indígena no romance, teogonia sempre complementar à imagem do Deus cristão no interior de *Maíra*.

⁶⁴ Lembrando que a crise entre a biografia de Alma e Isaías/Avá e as religiões mairum e cristã foi originalmente pensada em torno da noção da “Morte de Deus”, como o próprio Darcy Ribeiro explica no prefácio da nova edição de *Maíra*. Nesse sentido, a divisão do livro teria efeito oposto ao autoritário, já que funciona como mais uma das formas de “contaminar” (RIBEIRO, 2007, p. 22) a obra com uma perspectiva transcendental além daquela presente nos ritos e mitos indígenas

2007, p. 61). Todos estes desvios multiplamente conectados na narração coloca *Maíra* também no território daqueles que Roland Barthes chamou de textos “escrivíveis”. Estes, desde José de Alencar, marcam o desenvolvimento da figura do indígena na literatura brasileira, convidando o leitor à sua reescritura, já que este se encontra inevitavelmente diante de um universo inesgotável de possibilidades, em frente ao “romanesco sem o romance”, à constelação, ao “plural triunfante” que a figura do índio semeia por onde passa.

3.12 O desvio como forma

Podemos finalmente afirmar que, na tessitura da intriga de *Maíra*, a discordância é um fator ativo na produção de sentidos do livro, o que permite associarmos sua composição a *O guarani* e a *Macunaíma*. Muitas são as mudanças de sorte, as inversões vivenciadas pelos protagonistas e nenhuma delas podem ser isoladas no centro da trama, sendo sim enviesadas pelos enredos paralelos apresentados pelos vários narradores. O enredo policial que inaugura o percurso dos heróis é por si só uma forma de isolar a mudança de sorte, ignorando *a priori* causas e consequências em prol da “inversão” do azar. Estas curvas narrativas, que jogam com os conteúdos da trama, nos levam de volta à tragédia de Ícaro representada por Bruegel. No quadro, também a peripécia é um valor fundamental. Poder-se-ia dizer que a imagem, de fato, é pura mudança de sorte. O desvio é o que lhe dá forma. Não há antes nem depois que justifiquem ou expliquem a causa da mudança do “alto” para baixo. Nossa percepção se distancia dos modelos aos quais estamos acostumados e esta “distância estética”, utilizando célebre conceito de Jauss, permite que atentemos para a situação vivenciada pelos personagens e nos obriga a especular sobre sua real significação. O quadro é um fingimento iseriano no qual a transgressão da nossa percepção limitada e do nosso campo ordinário de referências é condição para a leitura do que está sendo representado. Darcy Ribeiro, de forma magistral, nos dá algumas indicações destes mesmos jogos de desvios que abundam na composição de *Maíra*, sendo o mais representativo deles o que fecha o capítulo “Inquerito”, quando Noronha escreve:

Pelo que vejo a coisa está muito bem urdida e justificada para que os índios fiquem na aldeia como índios e os agentes nos Postos como seus remotos tutores. O resultado é que eles jamais se integrarão nos usos e costumes da civilização. Mas é também que os funcionários da

FUNAI não perderão seus empregos de burocratas-afazendados à custa da fazenda nacional.

Voltando ao tema de que me ocupo [...] (RIBEIRO, 2007, p. 97)

De forma lateral, a denúncia está presente em *Maíra*, ainda que o autor, assim como Bruegel, posicione sua perspectiva em outro nível, refratando determinadas informações. Somente a *physis*, parece nos dizer Darcy Ribeiro, é muito pouco para a representação de uma imagem tão multifacetada quanto a do indígena. De forma complementar, a capacidade prefigurativa da obra ajuda na organização dos fatos, quando o leitor, com seu conhecimento enciclopédico (Eco), pode, enfim, circunscrever o romance em seu horizonte de expectativas. A relação entre os três momentos configuradores da mimese e a troca de possibilidades entre eles (definidores do “raio de ação” mimético) só se acentua na próxima obra a ser analisada: os romances de Deborah Goldemberg, que tem no “Ego sum” de Darcy Ribeiro seu paradigma inaugural.

4 FICÇÃO ETNOGRÁFICA, ETNOGRAFIA FICTÍCIA

4.1 O artista como etnógrafo

Com *Maíra* e *Quarup*, encerra-se uma etapa da representação do indígena, visto que, a partir das décadas de 60 e 70, a mimese do romance indianista brasileiro sofre consideráveis alterações, motivadas por um novo olhar em relação à matéria autóctone. Luzia Aparecida Olivia dos Santos é um dos nomes que constata as duas abordagens fundamentais nesse campo, partindo justamente dos estudos de Darcy Ribeiro, centrais nas transformações operadas no terreno da representação das identidades indígenas. A primeira é conhecida como “romântica”, de caráter mais preservacionista (SANTOS, 2009, p. 430), olhando o indígena “de fora” e, geralmente, utilizando sua figura em termos simbólicos. A segunda trata-se de uma perspectiva “indigenista”, ou seja, etnocêntrica, onde o olhar em direção ao nativo é feito “com ênfase à realidade social e imediata” (SANTOS, 2009, p. 431), geralmente observando de que maneira o índio abandona a sua cultura e passa a se relacionar com os hábitos da sociedade branca. Nesse sentido, a atitude indigenista “de visada crítica” (SANTOS, 2009, p. 432) ocupa-se das experiências do índio como “não-índio”, isto é, vítima da violência do desterro e da aculturação.

Primeiramente, discordamos da separação drástica feita pela autora entre as duas linhas, principalmente considerando o terreno das representações, já que muitos dos pressupostos miméticos de *Maíra*, por exemplo, livro que segue claramente a segunda vertente exposta por Luzia Aparecida dos Santos, já poderiam ser encontrados em Alencar, autor que se localizaria dentro do primeiro grupo. No entanto, é vital considerar o contexto da chamada “virada etnográfica” como decisivo numa nova postura diante da representação do índio. Essa disposição alternativa foi resumida e criticada por Hal Foster no ensaio “O artista como etnógrafo”. Nele, Foster parte do texto “O autor como produtor”, de Walter Benjamin, no qual o teórico alemão estimulava o artista “avançado” a intervir nos meios de produção artística, tomando o partido do proletariado não por intermédio somente da “tendência ideológica” explícita em sua criação, mas, e isso era considerado muito mais importante, transformando radicalmente os meios de produção (algo já extensamente teorizado por um Bertolt Brecht, por exemplo, que serve de inspiração para o texto de Benjamin). Isso superaria

a, até então inevitável, dicotomia “qualidade estética/relevância política”, já que a própria concepção formal da obra envolve a conscientização a respeito de sua natureza e seu papel na sociedade. Essa preocupação retorna ainda com mais força entre as décadas de 70 e 80 do século XX agora sob o prisma de um sujeito não mais definido apenas em termos de relações econômicas, mas, fundamentalmente, a partir de sua identidade cultural.

Com base nisso, Hal Foster resume os três pressupostos, mesmo que problemáticos, do novo modelo de interpretação cultural:

Primeiramente, o pressuposto de que o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística, e que as vanguardas políticas localizam as vanguardas artística e, sob certas circunstâncias, as substituem. (Esse mito é básico nos relatos da esquerda sobre a arte moderna: idealiza Jacques-Louis David na Revolução Francesa, Gustave Courbet na Comuna etc.) Em seguida, o pressuposto de que esse lugar está sempre *em outra parte*, no campo do outro – no modelo do produtor, com o outro social o proletariado explorado; no paradigma do etnógrafo, com o outro cultural, o pós-colonial, o subalterno ou o subcultural oprimidos – e que essa outra parte, esse fora, é o ponto de Arquimedes a partir do qual a cultura dominante será transformada ou ao menos *subvertida*. Em terceiro lugar, o pressuposto de que, se o artista que foi invocado *não* é visto como social e/ou culturalmente outro, seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado, e que, se ele é visto como outro, tem acesso automático a ela. (FOSTER, 2014, p. 161)

Da conexão entre estas três diretrizes surge um grande risco, o de “mecenas ideológico”, já que a representação reelabora, no imaginário, a cisão entre o artista e o outro, tendo aquele que admitir que identificação e identidade são conceitos completamente diferentes. Daí surge a arte “quasi-antropológica” de nosso tempo (FOSTER, 2014, p. 164), em que a palavra etnológica é fundamental na interpretação do universo ficcional. O “outro” (seja do ponto de vista étnico ou cultural) substitui o proletariado no universo do artista com consciência política e social. Por esta via, o local discursivo da etnografia se confunde com o artístico, e ambos passam a ser forças potenciais na dinâmica da transformação política.

De acordo com Geroge E. Marcus, quando interpreta o trabalho de Foster:

Esse pendor pelo etnográfico também é acompanhado por alguns desenvolvimentos da arte avançada nas metrópoles anglo-americanas. Nos últimos 35 anos, Foster nota o deslocamento da investigação dos componentes objetivos da obra de arte para suas condições espaciais de percepção, em primeiro lugar, e, depois, para a base corpórea dessa

percepção – mudanças observadas desde as obras minimalistas do início dos anos 1960 até a arte conceitual, a arte performática, a *body art* e as obras *site-specific*, nos anos 1970. Nesse percurso, a instituição artística não pôde mais ser descrita simplesmente em termos de espaço físico (estúdio, galeria, museu); ela também era uma rede discursiva de outras práticas e instituições, outras subjetividades e comunidades. E quais foram os resultados para a arte? O mapeamento etnográfico de determinadas instituições, ou de uma comunidade afim, é uma forma elementar assumida pela arte *site-specific* hoje. Mas as novas obras *site-specific* ameaçam tornar-se uma categoria de museu – um instrumento para a crítica mundana bem-comportada. Aqui, valores como autenticidade, originalidade e singularidade, banidos como tabus cruciais da arte pós-moderna, retornam como propriedades do local, da vizinhança ou da comunidade da qual o artista se ocupa. (MARCUS, 2004, p. 138)

Por este caminho complementar, a crítica de Hal Foster deve, portanto, ser contrabalanceada com as reflexões de James Clifford que, em *A experiência etnográfica*, relaciona o surgimento da etnografia na segunda década do século XX com a emergência da arte surrealista, posto que ambas tinham em comum uma crítica e uma reinterpretação da cultura europeia. Dessa forma, a “autoridade etnográfica” migra da influência rankiana e positivista do “como realmente aconteceu” e passa a ser entendida como um conjunto de formas de interpretar o mundo, cujo ponto de partida é a perspectiva daquele que o observa. Este pensamento tem também em vista a teoria benjaminiana, principalmente aquela presente no ensaio “O narrador”. Nesse trabalho, o teórico alemão explica de que maneira ocorreu a transposição de um modo tradicional de narração oral, preocupada com a transmissão de alguma experiência local e, por isso, contínua e mesmo pedagógica – visto que “O senso prático é uma das características de muitos narradores natos” (BENJAMIN, 1994, p. 200) – para outra que investe na fragmentação da informação e na desorientação do receptor, menos preocupada com a comunicação e, portanto, sem imediata dimensão prática,

Em vista disso, Clifford defende que

A realidade não era mais um dado, um ambiente natural e familiar. O *self*, solto de suas amarras, deve descobrir o sentido onde for possível – um dilema, evocado em sua forma mais niilista, e que está subjacente tanto no surrealismo quanto na etnografia moderna. [...] Ver a cultura e suas normas – beleza, verdade, realidade – como arranjos artificiais suscetíveis a uma análise distanciada e a uma comparação com outros arranjos possíveis é crucial para uma atitude etnográfica. (CLIFFORD, 2014, p. 123)

Por esta via, a etnografia seria também um tipo de representação, extraindo daí a sua verdadeira capacidade de comentar e interferir no seu campo de atuação, como afirmou Clifford Geertz em *A interpretação das culturas*:

Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura.) Trata-se, portanto, de ficções: ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictício* – não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos do pensamento (GEERTZ, 1989, p. 11)

Esse alto grau especulativo do campo antropológico é recuperado por Diana Klinger em *Escritas de si, escritas do outro*, trabalho no qual a autora contextualiza as hipóteses anteriores na configuração da pós-modernidade, já que o reconhecimento da natureza discursiva da antropologia tem como base a “virada linguística” desenvolvida no interior do pensamento pós-estrutural e sua crítica ao logocentrismo. Segundo Klinger a maior contribuição destes estudos foi o exame dos limites entre as áreas, isto é, do hibridismo entre territórios e materiais simbólicos, territórios nacionais, étnicos, linguísticos, subculturais e de gênero. Abre-se a possibilidade de ler-se a antropologia como literatura e, principalmente, literatura como antropologia, hipótese esta já desbravada no trabalho de teóricos distintos como João César Rocha, Eneida Cunha Leal e Silviano Santiago.

Além disso, a proposta científicista, que acreditava que o conhecimento só poderia ser alcançado na separação entre o sujeito e o objeto, ainda comum dentro das análises estruturalistas, é substituída pela percepção de que o mundo não é uma realidade única e finita, mas construção discursiva. Ele não está, portanto, esperando passivamente que o desbravemos, mas é o produto de uma atividade produtora e analítica.

No contexto do pós-colonialismo, principalmente, tal reflexão se debruça sobre a teoria da representação, já que critica as formas pelas quais os indivíduos de determinadas instituições e campos do conhecimento (dentro e fora da arte) têm representado outras sociedades. Essa é uma das principais conclusões de Edward Said em *Cultura e imperialismo*, na qual o autor defende que não apenas com exércitos se domina um povo, mas, fundamentalmente, com “ideias, formas, imagens e representações” (SAID, 2005, p. 38). Sendo assim, o agente do conhecimento, por sua

vez, é ativamente responsável pela revisão empreendida: “De maneira que o sujeito não pode ser já pensado como uma entidade prévia ao discurso, mas deve ser pensado como efeito da própria atividade interpretativa.” (SAID, 2005, p. 69-70). A antropologia, por essa perspectiva, é irmã da crítica literária (assim como a meta-história de Hayden White) e deve angariar para si o direito de ser não uma descrição, mas uma hermenêutica.

4.2 Quase antropologia, quase ficção

A consequência mais evidente desse panorama, dentro das representações do indígena, se relaciona com a responsabilidade do discurso artístico. O esforço do capítulo “Ego sum”, de Darcy Ribeiro, se torna, em alguns autores, uma profissão de fé para o estabelecimento concreto da mimese do índio. Veja-se, por exemplo, o trecho inicial da obra *Meu querido canibal*, de Antonio Torres:

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

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

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

Há algo de lúdico nesta expedição, porém. O simples prazer de acrescentar alguns pontos a outros contos já contados. (TORRES, 2000, p. 9)

A mistura do fabulário (“Era uma vez”) com a história oficial cria um lugar discursivo indeciso, escorregadio e que desafia o leitor, situando a crítica literária no terreno da crítica cultural, independente das intenções finais do intérprete. Há um entrelaçamento direcionado pelo livro entre os fatos da antropologia e os motivos da literatura, entre o intuito expedicionário e seu tom lúdico, entre o “saber a respeito” e o

“relatar a respeito”. A dualidade da mimese do indígena vista em José de Alencar continua operante, ainda que viabilizada por expectativas próprias da contemporaneidade. O que Paulo Becker, em resenhas que podem ser lidas na página oficial de Torres⁶⁵, chama de “romance” e Ruy Espinheira Filho classifica como “ficção”, é indicado na ficha catalográfica como “História do Brasil”. De fato, como o mesmo Becker assinala, o narrador do livro é uma espécie de “dublê de historiador” preocupado com uma revisão contundente da narrativa da história oficial, algo explorado no artigo “(Re)pensando a História a partir da Literatura: Meu querido canibal, de Antônio Torres”, de Luciana Wrege Rassier. Aleilton Fonseca, por sua vez, aborda o texto pela chave do hibridismo, isto é, considerando a obra meio etnografia, meio literatura, assim como Gerana Damulakis, que insere o livro na tradição da biografia romanceada, comparando-o com o *ABC de Castro Alves*, de Jorge Amado. A oscilação entre o documental e o imaginário, vista na recepção de todas as obras analisadas aqui, se mantém como fundamental na recepção da mimese de heróis indígenas. A principal diferença, contudo, está na maior responsabilidade que o discurso adquire (o termo “presumivelmente” é usado quase de forma obsessiva por Torres), o que justifica as últimas setenta páginas do livro, constantes na terceira parte intitulada “Viagem a Angra dos Reis”, na qual o autor relata sua própria experiência, estabelecendo assim seu *locus* discursivo e mimetizando a tarefa quase “policia” de buscar os rastros do passado.

Os vermes presentes no prefácio de *O guarani* ainda funcionam como análogos aos descaminhos entre a história oficial e a imaginação e seu entrelaçamento. A tentativa de repensar os referenciais empíricos trabalhados é clara em *Meu querido canibal* e não pode ser desconsiderada dentro do campo textual engendrado pela obra, presente seja no centro da ação, seja como uma espécie de recalque, algo visível na subsequente passagem:

Copacabana, 10 horas. Dia: terça-feira. Mês: novembro. Ano: no limiar do sexto século do descobrimento do Brasil.

Muita água rolou debaixo das pontes destes rios e mares, pensa o homem que saiu de casa nessa manhã ensolarada, deixando para trás os alfarrábios da sua consumição – pilhas aos montes de páginas enebadas – nessa, perquirição insana feita de tralhas, atrás da história das batalhas perdidas, datas exatas, nomes corretos, mitos, fábulas.

⁶⁵Disponível em: http://www.antoniotorres.com.br/resenha_meuquerido.html

Em busca, principalmente isto, da história dos que aqui estavam quando os brancos chegaram, e com começo, meio e fim. Até aqui, só tem encontrado retalhos, fragmentos, e sempre com a indefectível ressalva: “presumivelmente foi assim”. Foi? Não foi? Às vezes chega a parecer que os índios nem existiram. Vai ver foram só um delírio dos europeus. Personagem de suas ficções.” (TORRES, 2000, p. 117)

Vermes e tralhas orbitam a fantasia, delimitando, entre o documental e o lacunar, a forma como o branco vê o índio e a maneira pela qual seu discurso inviabilizou o acesso integral à sua história, como disse Foster. Há no início da cena, uma obsessão nada discreta pelo local e data próprios da vivência, num esforço de legitimar o dito, por intermédio de sua função imediata no aqui e agora. Veremos que Torres não é o único autor contemporâneo ainda preocupado com esta tentativa de superar os limites entre a textualidade e a experiência de um grupo. É, de fato, por esta via que *Meu querido canibal* é um dos melhores exemplos contemporâneos da assim chamada arte “quase-antropológica”, indefinida entre as duas formas de representação que o sustenta. Já o “mecenato ideológico”, que poderia se manifestar em vista do projeto do livro, é atenuado pela tentativa de desorientar a própria natureza do discurso, mediante a mescla de gêneros, estilos e registros de ordens completamente diferentes. Fazendo isso, Torres parece estar seguro de que, para falar de Cunhambebe, é preciso se entregar ao território limítrofe do quase histórico e do quase fictício, o que introduz uma indagação fundamental para que consigamos concluir esta tese de forma consciente: O que não é ficção no discurso ficcional sobre o indígena, ou melhor, qual o papel do conhecimento antropológico no efeito empreendido pela representação de sua figura?

4.3 Intervalo e controle

Antes de continuarmos por este caminho, observando outros exemplos literários, parece ser frutífero nos referirmos ao livro *A leitura do intervalo*, cujos dois primeiros ensaios ainda são inexplicavelmente pouco difundidos entre nós. Neles, João Alexandre Barbosa discute uma série de questões teóricas que podem complementar os pressupostos centrais deste trabalho, principalmente aqueles desenvolvidos por Luiz Costa Lima na sua teoria do “Controle do imaginário”. Barbosa, no ensaio que abre seu livro, “Leituras: o intervalo da literatura”, parte da condição simples, porém raramente confessa, da obra literária:

Na obra que o leitor sente como realizada, a distância entre o mais e o menos é preenchida pela tensão que se instaura entre o que diz a obra e o que o leitor é capaz de dizer após a leitura. É precisamente esta tensão entre a obra e o leitor (o que impõe tanto o desejo da leitura quanto a atenção exigida para a satisfação dele) que cria os múltiplos significados que levam a ler na literatura mais do que apenas literatura. (BARBOSA, 1990, p. 15)

Esse componente excessivo (provavelmente inspirado na flexibilização de um dos mais polêmicos conceitos formalistas, a “tensão” idealizada pela Nova Crítica) se manifesta na variedade de experiências semânticas trazidas pelo leitor na sua vivência empírica. O diálogo entre a consciência textual e a recepcional não pode abdicar da condição psicológica, histórica e social do intérprete, na mesma medida em que deve entender que estes aspectos são reordenados pela obra de forma compositiva (base da ideia de “leitor modelo” de Umberto Eco), ou seja, como um componente estrutural subordinado a uma configuração nova que, possivelmente, surpreenderá a este mesmo leitor. Sendo assim, “Entre o espaço empírico anterior e o do reencontro através da leitura, aqueles significados psicológicos, sociais ou históricos foram articulados pelo que é literatura na leitura da literatura: a ficcionalidade.” (BARBOSA, 1990, p. 17).

No segundo ensaio do mesmo livro, complementar ao primeiro, “O dentro e o fora: a dimensão intervalar da literatura”, Barbosa toca em questão também importante para Costa Lima, ao explicar que, por vezes, o leitor “acorrentado” (BARBOSA, 1990, p. 25) pelos lugares comuns da história, sociedade e psicologia, opta pela circunscrição do valor literário em qualquer destes terrenos, em ordem de estabelecer sua leitura em solo rígido. Assim, a legitimação da literatura se estabelece do lado de fora de seus limites e o leitor crítico passa a ser visto como um mero “pacificador”, tendo o objetivo de reduzir as contradições entre discursos de zonas distintas e que são responsáveis pela problematização dos valores vinculados pela ficção. Vê-se que a ideia de controle (“controlar” e “acorrentar” seriam quase sinônimos) está impressa também na reflexão de João Alexandre Barbosa.

É necessário entender também que o signo literário para Barbosa opera de forma interdisciplinar e é apreendido neste intervalo entre a ficcionalidade e os valores sociais, históricos e psicológicos. Se poderíamos investir aqui na distinção sutil entre o projeto de João Alexandre Barbosa e Luiz Costa Lima⁶⁶, preferimos abordar sua conjugação. Nos textos da leitura do intervalo, o ficcional surge como uma propriedade inconstante,

⁶⁶ Pois, provavelmente, Costa Lima veria com desconfiança a divisão do texto em camadas, lembrando um objeto fenomenológico.

que tem como maior valor desestabilizar os discursos fora de si, pondo-os em tensão, o que pede um leitor capaz da vertigem de ler “em abismo”, abrindo mão de todas as zonas de conforto que conhece.

A relação entre “controle” e “intervalo” se dá também no interior do fenômeno responsável pelo sucesso do *muthos* literário, ou seja, a verossimilhança. Pôr elementos discordantes em intriga, já o disse Paul Ricoeur, envolve torná-los “necessários”, “verossimilhantes”, dentro do conjunto narrativo, critério válido tanto para o campo historiográfico quanto para o literário. Ambos precisam convencer o leitor de que sua configuração é a melhor possível, quer pelo desejo de veracidade, quer pelo efeito de plausibilidade. Gostaríamos de, considerando o *corpus* aqui observado, acrescentar a estes pressupostos miméticos o problema da persuasão, visto que um dos elementos mais determinantes na elaboração da intriga condiz com sua capacidade de convencer. Afinal, alguns livros escritos após a década de 70, dos quais Antonio Torres é um exemplo iluminador, persuadem mediante a sua precisão antropológica, sociológica e histórica, e estruturam seu olhar recorrendo às interpretações atinentes a esses campos. Como explica Paul Ricoeur no terceiro volume de *Tempo e narrativa*:

A teoria da leitura advertiu-nos sobre isto: a estratégia de persuasão fomentada pelo narrador visa impor ao leitor uma visão de mundo que nunca é eticamente neutra, mas de preferência induz, implícita ou explicitamente, uma nova avaliação do mundo e do próprio leitor; nesse sentido a narrativa já pertence ao campo ético em virtude da pretensão, inseparável da narração, à correção ética. (RICOEUR, 1997, p. 429)

Da mesma forma que a história pode servir de régua para medir-se a relevância do objeto artístico, “o mundo da ficção é um laboratório de formas em que ensaiamos configurações possíveis da ação para comprovar sua coerência e sua verossimilhança” (COSTA, 2007, p. 48), a especulação própria da ficção ajuda o acesso ao experiencial, estabelecendo hipóteses a respeito dos fenômenos do mundo.

4.4 A obra de Deborah Goldemberg

Esse problema se torna ainda mais conflitante quando analisamos outras ficções contemporâneas, a exemplo dos três textos escritos pela antropóloga Deborah

Kietzmann Goldemberg. Os dois primeiros são as novelas *Ressurgência Icamiaba* (2009) e *O fervo da terra* (2009). No primeiro, conta-se a história de Kianda, personagem miscigenada, filha de caboclo com uma Icamiaba, que se apaixona por Oxum, um “jovem negro maranhense, recém fugido da escravidão, de passagem pelo Tocantins” (GOLDEMBERG, 2009, p. 21). O hibridismo cultural, assim como na prosa de Antonio Torres, torna-se mais ambíguo no terreno da performance textual, já que o livro aposta na mescla de estilos e códigos, cujo enredo se situa no meio do caminho entre a história, fundação da nação das margens do Rio Tocantins, próximo ao rio Amazonas por volta de 1605, e a ficção do enredo amoroso vivido pelos protagonistas. De acordo com o prefácio, assinado pela antropóloga Janirza Cavalcante da Rocha Lima:

Como se vê, uma obra literária conjugada a um saber advindo da sua formação como antropóloga. Uma novela com imagens poéticas e, na sua construção e encadeamento, propõe conexões entre as coisas, lugares, sentimentos.

É através do fio tênue que liga, incessantemente, a sabedoria das lendas e o conhecimento científico, que Deborah Goldemberg teceu uma novela que repousa sobre a errância, a incerteza, a desordem, o caos, o arquétipo feminino aquático, a imaginação material da água, elemento mais feminino que simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simples e puras, a lenda das mulheres guerreiras que residem nas águas profundas do rio Tocantins. Faz a interlocução entre os campos do saber antropológico com a exploração ficcional para descortinar novas cartografias sobre pessoas e suas relações morosas.

O livro tem forte parentesco com outros romances que abordaram culturas autóctones, como *O feitiço da Ilha do pavão*, de João Ubaldo Ribeiro, e *Utopia selvagem*, de Darcy Ribeiro. Essa relação surge na criação de universos míticos que transcendem as condições factuais para criar alegorias da identidade nacional.

Já em *Fervor da terra*, Deborah Goldemberg narra a história de Aké que, após ser expulso de suas terras na infância, torna-se empregado de Luís de Castilhos. Esse se assenta em terras que pertenceram aos índios de origem Paraná e prospera durante anos no terreno da agricultura até ter que enfrentar a migração dos garimpeiros, que vêm ao seu território em busca de ouro. Nos dizeres da autora: “A escolha por Aké foi conceitual, porque em se tratando de uma novela cujo enredo gira em torno da disputa pela terra, eu quis que o narrador fosse o dono original dela, o que estava lá desde o início e viu a ‘tempestade’ em torno dela se formar.” (GOLDEMBERG, 2009, p. 54).

Sendo assim, a configuração narrativa leva em conta certa legitimidade sociológica que passa a ser central na experiência do universo ficcional. A consciência no centro da percepção narrativa é escolhida dentro de sua legitimidade ética. Isso seria mais importante do que a capacidade do personagem de revelar contradições da sociedade na qual ele se situa, como na teoria romanesca de Lukács, ainda que, muitas vezes, isso ainda aconteça.

Nos agradecimentos do livro, essa preocupação com o local original de fala é, mais uma vez, fundamental na concepção do discurso romanesco. A respeito disso, Deborah confessa:

Há um agradecimento especial a ser feito para uma senhora cujo nome eu não lembro, mas que muitos anos atrás, quando eu trabalhava no Norte de Mato Grosso, me fez companhia após servir o meu café da manhã e me contou a história de sua vida de seus pais e avós, assim como incidentes regionais. Naquela hora de prosa descompromissada, ela atçou um mundo em minha cabeça que não descansou enquanto eu não escrevi esta novela. Presto homenagem a ela, com quem aprendi a sonhar. (GOLDEMBERG, 2009, p. 95)

Há um desejo nada implícito, irmão do projeto de *Meu querido canibal*, de entregar a palavra ao outro, de tentar aproximar-se o máximo possível de sua natureza social, caráter discursivo impulsionado pelo português informal utilizado pela autora. Estamos, novamente, diante de um projeto delicado, na medida em que tenta mediar a comunicação do receptor com uma alteridade que não condiz nem com o público alvo da obra nem com o lugar de fala da autora. Por trás desse movimento de identificação, está o desejo de estabelecer novos rumos miméticos que se mantêm centrais para a composição do primeiro romance de Deborah Goldemberg, *Valentia*, de 2012, livro que mais nos interessa nesta tese. Nele, a escritora conta a história da maior revolta popular do Brasil, ocorrida entre 1835 e 1840, conhecida como Cabanagem. Mais uma vez, a ideia de “responsabilidade” textual está presente em todo o livro, como pode ser visto já na nota da autora, onde ela apresenta seu texto:

Em seguida, agradeço aos comunitários que nos receberam com alegria e dispuseram de seu tempo para responder às nossas tantas perguntas. Espero ter captado a essência dessa história e, também, que a transmutação dela em literatura não os assuste. Na criação literária, os fios se desenrolam de forma imprevisível e há intenções além da de realizar um registro fidedigno. Este é um romance que flerta com o documentário, isto é, uma ficção baseada em fatos reais e memória.

Meu sonho é que ele seja lido em muitas rodas de leitura pela Amazônia. (GOLDEMBERG, 2012, p. 210)

A oscilação conceitual, em que a ficção não abre mão de documentar e a realidade, por sua vez, se expressa por meio do sonho e da imaginação, é mais uma vez base do projeto mimético indianista. Assim como seus predecessores, o protagonista Sumaúma carrega um potencial desarmonizador que é fundamental para o entendimento de seu caráter e para a função que ocupa ao longo do texto. A começar pelo não-lugar étnico e espacial com o qual sua figura deve lidar:

Meu desprezo pelo medo é porque sou filho de índio legítimo, puro mesmo. Índio morto, porque os que não se deixavam domar eles matavam. Meu pai devia ser um cabra de presença para minha mãe, francesa e estudada como quase ninguém na cidade de São Luís da época se encantar por ele. Roubaram-se quase toda essa história, mas seus galhos restaram. Encontrei-os no baú que herdei de minha tia-avó Francine, que nunca a conheceu, mas que se correspondeu com minha mãe nos anos em que ela viveu por aqui. Pelo que li nas cartas, uma concepção como a minha não era comum ou bem aceita. Até hoje não o é e nem sei se algum um dia será [...] Eu nasci invertido. De meu solo brotam pelos da cor do pôr do sol na França ou do algodão da samaumeira, duas coisas que nunca se cruzaram antes. Nascer de uma união que os batias diriam ser de amor. Que raridade eu sou! (GOLDEMBERG, 2012, p. 8)

Da mesma forma que sua personalidade rara, fruto de uma série de possibilidades oscilantes que representam seu desequilíbrio intrínseco, suas atitudes também são da ordem do anormal, melhor dizendo, são consideradas fantásticas em seu hibridismo:

O que digo de antemão é que se domingo passado eu dormi em Belém e segunda-feira acordei em Santarém, se na década passada eu escrevi em francês para minha mãe e ontem conversei em nheengatu com o escravo do batelão, se há meses eu liderava os rebeldes e hoje estou morrendo nesta margem triste à espera de alguém que provavelmente já morreu vir me salvar, se na infância eu sonhava com liberdade e hoje desejo apenas uma morte rápida, se o que contarei aparentar não caber no raio de uma vida humana, se para fazer tudo o que fiz for preciso ser sobre-humano ou sobrenatural, então não tenham dúvidas: eu sempre estive morto. Fui e sou um ser humano completo, um perfeito morto-vivo. (GOLDEMBERG, 2014, p. 11)

A vida e a morte, o lá e o cá, o movimento e a inércia, o francês e o nheengatu, todos estes inconciliáveis são obrigados a conviver no interior da personalidade, e, se

quisermos ter uma noção da identidade do indígena, deveremos admiti-los em sua relação contraditória. Mais do que isso, essa atitude de espanto diante do trajeto do outro e da configuração de uma identidade desconhecida proposta pela narrativa, mantém o caráter insólito da trama, já sentido e estabelecido no pensamento etnográfico. Se, pensando nisso, voltarmos ao trabalho de James Clifford, saberemos que:

O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais eles incluíam uma certa Paris. Sua atitude, embora comparável àquela do pesquisador no campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho. O contraste é de fato gerado por um jogo contínuo entre o familiar e o estranho do qual a etnografia e o surrealismo eram dois elementos. (CLIFFORD, 2014, p. 125)

O processo de compreensão etnográfica é paradoxal e sua vocação de política cultural crítica e, mais importante, especulativa, é incorporada ao novo tipo de narrador do indianismo, que deve superar a antinomia benjaminiana entre narrar num mundo onde o contador oral não tem mais função, mas, ao mesmo tempo, incorporar a experiência do outro (e de sua coletividade) na elaboração da intriga. Isso se torna ainda mais visível na organização de *Valentia*, visto que a obra é cindida em dois tempos nos quais o enredo situado no presente justifica e contextualiza a história coletiva passada. Esta é grafada na obra em fonte menor, provavelmente como uma forma de simbolizar o apagamento de um discurso que retorna ainda em estado minoritário, inferiorizado, marginalizado no interior das representações oficiais. Complementando isso, surgem as várias narrativas datadas do tempo presente, em que uma série de personagens responde a um interlocutor oculto que, ao que tudo indica, sinaliza para a condição de Deborah Goldemberg como “coletora” dos fragmentos que compõem o universo mimético. A narração, sendo de muitos, não é exclusiva de nenhum. Veja-se o seguinte trecho de um destes indivíduos:

Aqui teve a Cabanagem, essa revolução toda. Vocês querem saber? Então eu vou contar!

Foi numa fazenda de pimenta que tinha aí nesses matos onde aconteceu um mistério que até hoje ninguém sabe explicar. Meu avô é que contava do jeito certo, porque ele foi um dos que conseguiu fugir

por causa do ocorrido. Mas vou contar do meu jeito, porque o velho passou dessa para uma melhor já faz é tempo. Ficou só a memória, foi o que restou. (GOLDEMBERG, 2012, p. 41)

Em outras passagens, qualquer possibilidade ambígua é corroída por um discurso que cada vez mais esclarece suas preocupações éticas, como no momento em que uma das personagens entrevistadas contextualiza a interlocução:

O vô fazia a profecia de que a luta contra a escravidão nunca ia terminar, porque dando chance ao homem, seja ele branco, vermelho ou preto, ele vai acorrentar alguém. Ir visitar as almas dos antigos dava força para ele continuar na luta para permanecer livre. Sabe que foi até bom vocês aparecerem aqui querendo saber a história do passado, porque a gente que é daqui acaba se esquecendo de contar para os jovens. Outro dia, meu neto veio me perguntar por que a Praia da Revolta tinha esse nome se a correnteza é mansa. (GOLDEMBERG, 2012, p. 44-45)

Ouvinte e contador são posicionados ao mesmo tempo e no mesmo espaço. Cada relato, no entanto, apresenta interesses laterais particulares: “Estou contando essa história porque é por essa razão que na hora do ataque meu marido estava sozinho em casa.” (GOLDEMBERG, 2012, p. 53). Assim, a narrativa tenta tecer um panorama das vozes que compõem o universo referencializado pelo romance, em um projeto que não esconde sua intenção de servir de preservação da memória, algo exposto, principalmente, no trecho dedicado à anciã Dona Florinda, que sofre com Alzheimer:

Ok, Dona Florinda, obrigado, precisamos ir agora, passe lá mais tarde na igreja. Até mais, Dona Florinda. Coitada, ela está mesmo esquecida, com aquele problema que dá nas pessoas idosas... Alzheimer, isso mesmo, doença de Alzheimer. Vamos adiante que tem muito mais. Olha ali o seu Zezinho, sempre de prontidão, vamos lá que ele vai contar pra vocês. Opa, Seu Zezinho, conta pra eles quem é o senhor e por que o senhor acha importante o resgate da história da Cabanagem. (GOLDEMBERG, 2012, p. 70)

Dentro dessa perspectiva de resgate, o didatismo, presente no narrador tradicional, aquele que Benjamin julgou morto por causa dos novos mecanismos de configuração da narrativa moderna, avulta em vários trechos do livro:

Veja bem, eu sabia que Cabanagem foi uma revolução popular que aconteceu entre 1835 e 1840, mas nunca tinha me aprofundado, porque não achava que ia servir para nada. Às vezes, está tudo nos livros e a gente nem sabe. Por isso é que eu estou feliz que as pessoas

agora estão interessadas nessa história. Estou pensando em me formar, fazer magistério e tentar fazer uma pesquisa de mestrado sobre a Cabanagem. Para vocês terem ideia, pesquisando isso, eu descobri que o pai do meu tataravô era um índio Mura que lutou nessa guerra contra os portugueses e deu o nome do filho dele de Angelim por causa do líder patriota que governou Belém até 1836. Então, meu sonho agora é ensinar isso tudo para as nossas crianças. Obrigado, querida, muito obrigado, essa menina tem futuro! Aliás, agora que o passado está de volta, parece que todo mundo aqui tem futuro. Nós queremos ter a nossa história reconhecida. (GOLDEMBERG, 2012, p. 71)

O *storyteller* benjaminiano, aqui munido também da informação dos livros, parece ainda mais evidente no próximo trecho, que nos leva a reforçar a ideia exposta no ensaio de Hal Foster de que as preocupações benjaminianas sobre as formas tradicionais de narração e a comunicação de uma experiência coletiva, são reelaboradas por este tipo de ficção de teor antropológico:

Então, pra você entender, essa guerra foi por causa da raiva dos índios e dos brancos se enfrentando. Os que não quiseram mais ser índios viraram brancos. Esses foram os que sobreviveram. Se vocês ouvirem bem as histórias, verão que só se tem lembrança dos heróis que foram mortos. Os mansos estão todos vivos por aí, bebendo cachaça. Não ficou ninguém para contar a história verdadeira. É uma história triste, mas uma coisa é certa. Por causa dos cabanos foi que sobraram os nossos galhos, as nossas raízes. Eu dou graças a Deus que até hoje eu ainda sou gente, que eu estou viva. Eles tiveram outra sorte. Por isso, me orgulho dos parentes de 175 anos atrás, sei que nossa cultura lutou para sobreviver. Não duvidem nunca da história do meu povo! (GOLDEMBERG, 2012, p. 129-130)

Aqui, a “história verdadeira” é uma espécie de recalque, nunca completamente presente, mas sempre rastreável, se recorrermos às fontes fidedignas, se mapearmos os lugares de fala precisos e se ouvirmos as testemunhas silenciadas. Dentro deste amplo material apresentado, a pergunta que nos fazemos a todo o momento precisa ser finalmente recuperada: o que separa este objeto fictício do outro antropológico?

Antes de tentar enfrentá-la, contudo, é necessário mencionar outra constante retórica do romance de Deborah Goldemberg. A necessidade que a narrativa tem de marcar a situação real do discurso. Isso surge em trechos como: “Eita, justo agora contar as histórias do povo do passado? Eu estava saindo agorinha para caçar. Ah, sim, o pessoal vieram de longe. Então tá certo, tá certo eu conto”; passagem que termina da seguinte maneira:

A Cabanagem foi isso, os portugueses querendo dominar e os índios resistindo.

Meu pai já morreu, mas foi ele quem me contou tudo isso, que foi o que ele aprendeu com o pai dele. O apelido dele era cabano, eu nem sei bem por que. Se ele tinha orgulho, eu também não sei. Acho que não, porque ele dizia que era só resto de cabano, que o de verdade mesmo era o pai dele. Então, eu sou o resto dos cabanos! E pronto, é isso o que eu sei.

Licença então procês, que eu preciso ir caçar agora (GOLDEMBERG, 2012, p. 166).

A esse momento, se soma outro narrador que discorre: “Muita gente nova chegando para achar a história adormecida! Sejam bem-vindos à nossa senzala. Isso é muito bom, porque nós vamos acabar e a história vai ficar” (GOLDEMBERG, 2012, p. 183). O mesmo sujeito conclui:

Estão reconhecendo a escravidão em mim? Um velho cego e pobre, não é o mesmo do que ter uma corrente no pé?

Escreva aí que os Branches de hoje não são mais os mesmos. Escrevam que o povo da revolução virou um povo manso. Foi apenas um grito por justiça essa guerra da Cabanagem e que ainda está para chegar o dia em que o povo menor vai ter vez. (GOLDEMBERG, 2012, p. 185)

Nenhum desses seres mimetizados pelo romance vivencia a experiência moderna do embaraço diante da narração e do compartilhamento de situações vivenciadas, como Walter Benjamin intuiu que ocorreria no início de seu texto sobre Leskov. Para a narratologia, o contato com o pensamento etnográfico colocou as ações da experiência “em alta” novamente, a partir de um dos dois grupos de contadores que marcam a tradição oral, concretizado pela imagem arcaica do “camponês sedentário”, ou seja, “o homem que ganhou honestamente a sua vida sem sair do seu país e conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p. 198), e que é, geralmente, testemunha dos conflitos e guerras que definiram o espaço presente. Sendo assim, as tentativas de superar o distanciamento espaço-temporal do universo diegético, vistas na maioria dos excertos antes citados, favorecem a expressão da “sabedoria”, ou como diz Benjamin, “o lado épico da verdade”. Aqui está a importância de todos os seres entrevistados em *Valentia*: conservar um aprendizado. Ao “camponês sedentário”, se junta o outro tipo de narrador oral arcaico, o viajante, ou seja, aquele que se descobriu ao se pôr em movimento, e esse é, obviamente, representado no livro pela figura de Sumaúma.

No entanto, a artesanidade do contado tem, no interior da forma romanesca, um efeito sógnico específico, afinal todos estes momentos de *Valentia* testam os limites do discurso escrito, na medida em que tentam superar dicotomias insuperáveis, próprias do âmbito da enunciação. Paul Ricoeur explica, na sua *Teoria da interpretação*, a dialética do “Evento” e da “Significação”, existente em todo processo de escritura. A relação entre ambos é oferecida por uma nova teoria linguística proposta pelo filósofo, centrada na frase e não no signo – na contramão, portanto de Saussure e seus seguidores, por exemplo. O sentido só pode se estabelecer no enunciado em função das relações de identificação e predicação que operam no interior da frase. O “o quê?” do discurso é seu sentido, ao passo que o “acerca do quê” do discurso é sua referência. É, portanto, no nível da referência que os agentes da comunicação podem relacionar linguagem e mundo. O discurso, por sua vez, vive esta dimensão anfíbia em que ele se refere ao seu locutor e à locução na mesma medida em que se refere ao mundo. É referência, mas também autorreferência. Benjamin veria aqui o “vazio” deixado no lugar onde antes se situava a mão do artesão (BENJAMIN, 1994, p. 220).

No terreno da escritura, portanto, o “o quê” torna-se muito mais importante do que o “acerca do quê”, já que escrevemos para manter não o evento da fala, mas sua significação. É só quando abandonamos o evento concreto, a performance por trás da escrita, que poderia começar o trabalho hermenêutico. Compreender, portanto, não é repetir evento do discurso (algo que muitos românticos não entenderam), mas gerar outro acontecimento. A escritura artística, por sua vez, implica a invenção de um sistema de notação que é interno ao objeto enunciativo, ou seja, na literatura a estrutura toma o lugar da fala. Deborah Goldemberg e Antonio Torres são dois autores cuja escrita deseja rastrear, no limite, os eventos “originais” que nutrem suas representações, o que cria um desconcertante paradoxo. Este terreno conturbado só pode ser utilizado de maneira produtiva se considerarmos, mais uma vez, os “intervalos” do texto literário como propostos por João Alexandre Barbosa. É neles que este ideal de resgate do evento, antropológico por excelência, pode ser viabilizado em termos miméticos sem que esqueçamos a natureza antiperfomática do discurso escrito.

Neste ponto, é preciso mencionar uma das entrevistas finais do romance, com o Cacique João, envolvido em um projeto de preservação da cultura local que parece ser a profissão de fé do tópico ao qual estamos nos dedicando:

Cacique João – Colega, você tem ideia de quanto custou a preservação de nossa cultura? Olhe que estamos falando dos galhos de uma cultura, porque os troncos e as raízes foram todos derrubados. Sobrou-nos alguma terra e alguma memória. Custou caro, colega, rios de sangue dos nossos antepassados. Mas é daqui que vamos nos reerguer, porque somos um povo guerreiro e criativo.

Trilha Radical SP – Estou entendendo.

Cacique João – Nosso objetivo é comprarmos uma lancha própria para eliminarmos o intermediário, e investirmos numa oca para duzentos turistas. Estamos gravando um DVD do ritual, com apoio da Cooperação Italiana, e produzindo um livro de fotos com imagens do Pedro Mastronel, você o conhece? (GOLDEMBERG, 2012, p. 202)

O trecho revela a já citada desambiguação. A informação deve ser transmitida ao leitor com o maior grau de precisão possível. O que impede o livro de tornar-se um grande manual didático a respeito da condição das comunidades indígenas é justamente o herói Sumaúma. A palavra dele, condizente com a tradição do herói indígena no romance brasileiro, não tem tempo concreto. Ela está, ao mesmo tempo, no passado e no presente, afinal Sumaúma conta sua vida no momento de sua morte. Toda sua história é dada na forma de confissão, já que ele deixou a revolta da Cabanagem, abandonando amigos e aliados de luta, para viver um projeto pessoal, o relacionamento com Áurea, seu grande amor. Como revela o protagonista:

Terminei aqui, morrendo sozinho na praia de Luzéa, sem qualquer acalento...

É difícil para um homem ficar à margem da história quando ela está em ebulição. Em tempos de paz, talvez tudo tivesse sido diferente. Não tive essa sorte. Pago o preço por ter negado o fato humano de sermos totalmente irrelevantes. Milhões nascem e morrem todos os dias. Bate um vento forte ou a terra treme e lá se vão outras centenas de milhares. No dia a dia, os acidentes bobos nos levam na mesma proporção.

Os indivíduos petulantes, como eu, que leram alguma coisa nos livros, querem fazer a diferença na história. Por isso, arriscam-se no olho do furacão. É pateticamente pretensioso, mas dizem que é heroico e queremos ser heróis. Não há um jovem que sonhe com a longevidade. Em São Luís, nunca li um livro sobre um homem que morreu aos noventa anos e cuidou bem de sua família. Como poderia ter me movido por outra coisa?

Enfim, vivi em tempos de guerra, minha escolha foi essa.

Para não ficar cercado de cadáveres, me arrastei até essa beira de rio de onde escrevo essa história entre as linhas e uma grande Bíblia que eu nem sei se existe ou está apenas dentro de mim, ou se é só visagem, como eu mesmo estou me transmutando... Ao que parece, no tempo, tudo vai virando visagem. Bebi água, o que matou a sede e me afastou a morte. Tive fome, tanta... e essa força vital que nunca acaba! Juntei um pouco de farinha e um peixe morto veio parar perto de mim. (GOLDEMBERG, 2012, p.199)

Ou ainda, em outro trecho:

Mas, se é que eu existi e aqui escrevi, tomara que algum dia um leitor reviva a história triste de um homem que foi valente. Nesta hora, meu sangue reluzirá na floresta. E se alguém passar por ali, caçador ou viajante, se assustará e gritará Visagem!, e nada de ruim lhes acontecerá. As pessoas inventam coisa, mas as visagens são uma celebração. Toda vez que alguém se lembra dos que viveram no passado, reluzimos e nossa voz ecoa pela floresta. Apenas isso. Apenas isso... (GOLDEMBERG, 2012, p. 205)

A alternância temporal só ganha mais força por ser lida de forma intercalada com o tempo presente, marcado pelo testemunho e memorialismo dos moradores da região. A autoridade do texto é, portanto, novamente compartilhada, já que muitos momentos tendem a interpretar os conflitos atuais como extensão das injustiças não resolvidas em épocas remotas:

Sou bisneto de índia, de índia legítima mesmo. Meu pai contava com orgulho dessa guerra, dos combates que aconteceram aqui, das trincheiras e das estratégias dos cabanos. Era tradição de família dele sentar na roda e contar as histórias dos antigos. Minha mãe não falava nada. Eu não sei nem dizer a origem dela, porque ela era uma mulher fechada mesmo. Ela era clara, com o cabelo de baiano, bem afro mesmo. Só sei que ela era oleira e fazia uma cerâmica rústica, pintada com giz branco e vermelho, cuja cor nunca se perdia. Sempre me intrigou o porquê dela nunca querer nos contar nada sobre o passado. Os cabanos hoje vivem aqui na cidade, em casas de alvenaria. Na verdade, todos querem morar na cidade. Estão em busca de conforto, cansados do trabalho de roça. Eu é que prefiro o interior, mas acabei ficando. Não me acostumei aqui, apenas me adaptei. Não tem como um homem que acorda atrás de grades que ele mesmo colocou para si, com medo dos vizinhos, se acostumar com isso. O sonho do homem é ser livre. Ao menos o meu.

A guerra de hoje é a mesma de antes, dos trabalhadores contra os patrões e o governo, que são a mesma coisa. Porque o certo seria o governo servir ao povo e não o contrário, como acontece. (GOLDEMBERG, 2012, p. 32/33)

Esse movimento do presente para o passado resgatado é também o gesto inicial e central de *O rastro do jaguar*, de Murilo Carvalho, monumental ficção-histórica que conta a trajetória de Pierre, soldado francês com ascendência guarani, que viaja para o Brasil com o objetivo de pesquisar suas raízes, tendo, como fundo, a história do Brasil do século XIX, principalmente a aniquilação dos botocudos e a participação dos guaranis na Guerra do Paraguai. O narrador da história é, não por acaso, o jornalista Pereira que, no início do romance, próximo da morte como Sumamúma, tenta recuperar

e entender tudo o que viveu. Por estas bases, mais uma vez, o romance nega suas propriedades ficcionais, mantendo-se coerente com os conflitos que também Goldemberg e Torres tiveram de enfrentar. Ainda que não seja de nosso interesse analisá-lo, é importante notar como muitas opiniões expressas pelo narrador condizem com os tópicos que abordamos até este ponto, com ênfase no momento em que Pereira explica seu projeto discursivo:

O que me proponho a escrever não são minhas memórias, não é um romance; será, talvez, uma longa reportagem sobre a história de várias guerras, grandes e pequenas, que acompanhei ao longo desta vida de repórter. Mas principalmente sobre a viagem de um homem em busca de sua alma e de seu povo. Esse homem se chamou Pierre de Sanit'Hilaire, foi soldado, músico, poeta e mais tarde transformou-se no Jaguar, o Iauaretê das pradarias do Sul. (CARVALHO, 2009, p. 16)

A voz que organiza o universo textual de *O rastro do Jaguar* é mais uma que se situa entre o exclusivamente documental e o estritamente ficcional, tendo que balancear os procedimentos e métodos de um discurso com os objetivos e preocupações do outro, sob pena de perder a verossimilhança de sua matéria.

Este parece ser o ponto decisivo. A etnografia insuflou novas coordenadas no horizonte de expectativas contemporâneo, o que nos leva a desconfiar da mimese indianista que apaga um dos campos na sua construção, isto é, que fantasie demais ou de menos, que tente esconder que seu material é quase uma coisa e quase outra. Sua verossimilhança depende desta conscientização. Quando analisa as características do discurso histórico, Paul Ricoeur, em trabalhos como *Tempo e narrativa* e *Do texto a ação*, apresenta mais algumas ideias que podem ser conjugadas àquelas vistas até este ponto. Para ele, a história, assim como a ficção, se ocupa de reelaborar o tempo humano. A diferença da historiografia em relação à literatura propriamente dita estaria na sua operação epistemológica, que visa à investigação científica, ou seja, autenticação e justificativa (RICOUER, 1994, p. 251). No entanto: “O que nós escrevemos, o que nós inscrevemos, é o noêma do dizer. É o significado do acontecimento enquanto palavra e não do acontecimento enquanto acontecimento” (RICOUER, S/D, p. 185). Sendo assim, o caráter construtivo e fragmentado de qualquer hipótese, a autonomia do referente em relação ao modelo de interpretação, a ordem da exposição segundo escolhas da ordem do simbólico e do inteligível, tudo isso atesta a marca inegável dos agentes concretos na

escrita do passado. A construção do passado é, portanto, ao mesmo tempo imaginária e probabilística.

O historiador, ao tentar entender o que foi, pergunta pelo que poderia ter sido. Dessa forma, a imputação causal singular que coordena seu trabalho é uma quase-intriga. Visa sempre a *práxis*, sua palavra estabelece agentes (geralmente sociedades, nações, civilizações de toda sorte) que, por sua vez, são entendidos como “quase-personagens”. De acordo com Ricoeur:

Não importa o que se ponha depois dessa palavra – nação, classe, povo, comunidade, civilização –, o pertencimento participativo que funda o laço social gera quase personagens que são tão múltiplos quanto as quase intrigas das quais são os heróis. Assim como para o historiador não há uma intriga única que englobaria todas as intrigas, tampouco há para ele um personagem histórico único que seria o super-herói da historiografia. O pluralismo dos povos e das civilizações é um fato incontornável da experiência do historiador, porque é um fato incontornável da experiência daqueles que fazem ou sofrem a história. (RICOEUR, 2010a: 334-335)

A noção de “quase-personagem” é fundamental para o projeto do filósofo francês, que visa mostrar como a competência narrativa atua de forma “indireta” no discurso histórico. A relação contrária também é válida, na medida em que o discurso da história, assim como o da sociologia e o da antropologia, erige entidades potenciais, razoavelmente configuradas espaço-temporalmente e que podem ser reelaboradas na ficção propriamente dita. Esta parece ser a última característica digna de nota do retorno da experiência no interior do romance, ou, pelo menos, do romance indianista, a identidade dos seres ficcionais é também produto de um recorte de intenções situadas entre o “fora” e o “dentro” do imaginário, o fora e o dentro do documental. Isso, finalmente, nos permite averiguar a relação entre o objeto estético e a sua contraparte ética, o que encaminha para as considerações finais desta tese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chega-se ao término da “Trilogia do controle” com um problema geral que deve ser posto antes de concluirmos nosso exame e refletirmos acerca de seus principais pressupostos. Ao fim de seu estudo, parece que Costa Lima percebe e revela uma crise na maneira como geralmente nos relacionamos com a ficção, o que vem orientando a reformulação de sua constituição após a modernidade. Ao contrário do que comumente se possa crer, indo de encontro à popularização e à banalização de certa postura romântica, os produtos ficcionais, na prática, podem ser entendidos antes como fenômenos limitados do que enquanto espaços livres, universos alternativos que permitem a realização da expressão sem freios dos indivíduos. O contexto maior desta discussão escoa na relação entre ética e estética, após o novo estatuto da arte no mundo capitalista, e pode iluminar a discussão de ambos os conceitos por uma via mais lúcida. Muitos dos solos teóricos que foram feitos nesta tese, e que, por vezes, se distanciaram do *corpus* romanesco deste trabalho, tentam desbravar e esclarecer este ponto, restando ainda alguns comentários a serem realizados.

Por trás do projeto de Costa Lima, há uma noção não referencial de linguagem, mas sim funcional. Esse estatuto é fundamental para a ideia de mimese como algo novo, ativo e emancipador, ou seja, uma volta ao potencial dos produtos artísticos, antes de seu controle promovido por diversas instituições. Tal proposição é seguida de uma ideia também peculiar de estética, pois enfrenta o seu duplo mais conflitante, a ética. De tudo que foi dito, pode parecer que o pensamento costalimiano por vezes denuncia os abusos da ética sobre a estética, exortando a separação de ambas para o bem do livre exercício da ficção. E é verdade que toda criação mimética unilateralmente orientada, melhor dizendo, cuja substância seja monológica e comprometida com uma única visão de mundo, recai nas categorias menos célebres de sua reflexão (os conceitos de “fantasia”, “representação”, “*physis*” etc...). Contudo, Costa Lima sabe que a função da arte, quando comunica, está fadada a se relacionar em larga medida com a substância moral da sociedade. É nesse ponto que podemos cruzar a obra do autor brasileiro com o trabalho *Ética contra estética* (1998), de Amélia Valcárcel, livro que nos ajuda a iluminar e complementar o conceito de “estética” desenvolvido por Costa Lima em sua trilogia.

Após traçar todo o histórico filosófico do diálogo entre a ética e a estética - partindo da relação indissociável entre elas no conceito grego de *Kalóskai-agazia*, passando pela máxima de Wittgenstein, “A ética e a estética são uma coisa só”, até chegar aos contemporâneos – a autora pode concluir que o sentido de ambas jamais deve ser aglutinado, a menos que isso seja feito utopicamente. Ou seja, se pensadas como categorias propositivas, ambas são, necessariamente, opostas. Entretanto, na práxis, as duas podem se confundir (ainda que diversos momentos históricos tenham tentado separá-las desde Platão). Além disso, é vital perceber que cada uma se situa dentro de um eixo valorativo específico e que, combinados, podem admitir contradições aparentes. Assim, por trás da beleza pode se ocultar o mal. Por intermédio do feio, pode-se produzir o bom. Todavia, os usos do estético, envolvendo, necessariamente, juízos de gozo, constroem um campo muito mais sutil entre as funções públicas de seus produtos e o domínio de sua produção:

Ética e estética diferem também em suas capacidades de instrumentação e nas instâncias que pretendem fazê-la. Embora seja certo que a ética corra sempre o risco de ser instrumentalizada pela política, ela se encontra, justamente por isso, dentro do âmbito de discussão e decisão comum. A estética, entretanto, vista não sob a ótica da beleza em si, mas ao menos sob a definição do bom gosto, está diretamente dentro de um espaço não discursivo, dependente de outra autoridade. Atacar o gosto é sempre mais seguro e demolidor do que atacar a bondade cotidiana. E o é porque o parâmetro utilizado é lábil, sem que ninguém lhe tenha domínio por completo. Compromete coisas sobre as quais apenas indivíduos muito bem situados podem ter critérios firmes. E podem tê-los pela simples razão de que eles os criam. (VALCÁRCEL, 2005, p. 67)

Sendo assim, o “controle” estaria se aproveitando de um espaço mais favorável ao cerceamento de direitos do que a própria esfera ética. É por esta via que Valcárcel nos ajuda também a atualizar a ideia de sujeito moderno, amplamente discutido por Costa Lima, tendo em conta as transformações do século XX. Após os inúmeros conflitos para os quais este século foi palco, “houve que se conceder aos indivíduos e grupos minoritários uma tolerância muito maior do que a existente no passado e uma capacidade de inovação moral sem paralelo histórico” (VALCÁRCEL, 2005, p. 69). Por mais pasmos que esta reflexão nos deixe, a estética estaria, assim, se pensarmos nos “vetos” denunciados por Costa Lima, na retaguarda da nova cosmovisão do pós-guerra, controlada por instituições que amparam suas arestas e atenuam sua repercussão. Nesse

sentido, a ética nunca esteve tão particularizada (e livre) e a ficção nunca tão utilitária (e reprimida).

A ética não tem “prazer”, diferente da arte, mas seu substituto, a satisfação (geralmente, de dever cumprido), migra para o território artístico e serve de parâmetro para uma nova forma de recepção dos fenômenos artísticos. Nesse processo a arte passa a ser catalogada como “boa” ou “ruim”, melhor dizendo, satisfatória ou não. Mais uma vez, o caráter “aberto”, ou seja, hermeneuticamente dependente da arte pode ser sua boia de salvação. A ética pressupõe imputabilidade e, principalmente, responsabilidade, o que a posiciona no terreno do ser. Já a estética (enquanto fenômeno filosófico⁶⁷), independente de imputação moral, é sempre dever-ser, é sempre material atualizável.

A tentativa da superação entre as duas fronteiras, o que estimula a produção de um material estético eticamente direcionado (para não dizer “controlado”) marca o desenvolvimento do romance indianista no Brasil. Isso explica a gradativa inclusão da figura do produtor e de sua responsabilidade pelo texto, já desenvolvida por Diana Klinger, e que alcança seu ápice no capítulo “Ego sum”, de *Maíra*, e no trabalho de Deborah Goldemberg. A trajetória do indianismo no Brasil é feita do enfrentamento desta aporia filosófica: ser esteticamente responsável. Gostaríamos de deixar esta reflexão em aberto por hora.

A pergunta inicial de Alencar, cuja dúvida erra do terreno da memória e do testemunho para o da imaginação, deve ser repensada a partir destas novas coordenadas. Para encaminharmos esta discussão, como questão derradeira desta tese, podemos dialogar com o trabalho de Rita Olivieri-Godet no livro intitulado *A alteridade Ameríndia na ficção contemporânea das Américas*. Partindo de uma série de obras com temática indígena (inclusive analisando algumas aqui exploradas), mas cujo campo estende-se para a literatura da América Latina, a autora sustenta que haja um esforço de “releitura do passado e história atual” (OLIVIERI-GODET, 2013, p. 8) como questionamento das formas de representação da alteridade indígena, o que permitiria repensar o lugar que o ameríndio ocupa na nossa sociedade.

A maior marca cultural desse processo tem em seu centro o extermínio, sua representação e a preocupação dos autores (principalmente aqueles situados em tempos mais recentes) com o ponto de vista das vítimas. Desde os primórdios da teoria literária,

⁶⁷ É este jogo entre ser e dever-ser que fundamenta a estética bakhtiniana também, já que, aparentemente, Bakhtin conjuga a não-finalização dos discursos com o acabamento exotópico para formular sua teoria da arte.

estivemos seguros em afirmar que um dos artifícios da mimese é nos ajudar a processar nossas emoções, algo que Aristóteles percebeu na tragédia grega e desenvolveu em sua explicação a respeito da catarse, ou, em outras palavras, da depuração das emoções pelo terror e piedade. O pensador estagirita foi o primeiro a situar uma aparente contradição na base ontológica da estética: a de que o monstruoso pode ser fruído; antitética questão que impulsiona nossa reflexão. É possível dizer que, desde então, não foram poucos os autores que tentaram pensar a respeito dos limites da fruição artística.

Em contexto diverso, ao pensar a literatura alemã nos tempos do Nazismo, o escritor W.G. Sebald, nas conferências proferidas por ele em Zurique, publicadas no Brasil no volume intitulado *Guerra aérea e literatura*, chega a um polêmico diagnóstico: apesar do horror dos bombardeios às cidades do antigo Reich, na Segunda Guerra, não há qualquer relato aceitável feito pela literatura acerca deles. Os poucos que existem são publicações posteriores (*O anjo silencioso*, de Heinrich Böll), textos suíços ou de exilados (como Elias Canetti), ou livros que mitificam, alegorizam, deturpam e adornam o evento. Dessa forma, tem-se 130 cidades bombardeadas, mais de seiscentas mil mortes ocorridas, e o desconcertante silêncio da literatura.

Segundo Sebald, há uma espécie de ressentimento em debater a morte dos alemães, já que a nação que legitima o discurso literário é mesma responsável pelos fatos terríveis ocorridos (a retórica nazista, por exemplo, é percebida como influência direta no estilo de muitos livros que tentaram, anos depois, entender a questão). A conclusão a que o escritor chega sugere que o sistema cultural e suas formas de representação devem ser radicalmente repensados, em ordem de entender qual o papel da ficção no imaginário de uma comunidade e qual sua responsabilidade diante de atrocidades de ampla envergadura como o Holocausto.

É por essa via que Sebald, atuando em um universo em tudo diferente do que nos importa aqui, esclarece um dos gestos fundamentais da poética de autores como Antonio Torres, Darcy Ribeiro e Deborah Goldemberg, isto é, estabelecendo o testemunho como um dos fundamentos da composição ficcional, ou, para falar novamente como João Alexandre Barbosa, como uma de suas vozes intervalares mais presentes. Isso cria um impasse, extensamente percebido na obra romanesca do autor alemão no qual o testemunho se funde com a memória individual e confunde os terrenos da história com os da percepção subjetiva, do discursivamente engendrado com a pura constatação referencial. Estamos diante da mesma dúvida que acometeu Alencar no

prólogo a *O guarani* e a questão não está muito distante do que percebemos em muitos dos escritores que se aventuram pelo indianismo depois dele.

Sabe-se que, desde Aristóteles, sempre postulamos limites para o representável e limitamos as combinações possíveis entre o material literário e sua forma. Basta lembrar a necessidade de mimetizar homens “elevados”, no trágico, e “inferiores”, no cômico. Esta base quase taxonômica está em projetos poéticos inteiros como na *Anatomia da crítica* de Northrop Frye, por exemplo. De fato, um dos desafios presentes na discussão de Sebald está justamente em entender a relação entre tipos de representação, sua validade e o caráter irrepresentável de certos fenômenos (ao menos quando articulados por certos gêneros e estilos). Contudo, se a sociedade alemã não construiu as condições discursivas necessárias para aquilo que o teórico esperaria da literatura, resta entender o porquê. As teses do alemão o fazem, mas não sem certa amargura. E este amargor reside no postulado *a priori* da função da literatura. Não é incomum o silêncio da arte em frente à catástrofe, o que em certos momentos é uma autoimposição, como na grande parte da produção das vanguardas. O dadaísmo buscou o silêncio (“DADA NÃO SIGNIFICA NADA”, diz Tzara no seu manifesto de 1918). O surrealismo tentou, entre outras coisas, absolver o homem por trás de um discurso incontrolável, longe demais dos ditames da razão. O papel compensador, redentor e revolucionário da arte chega a um limite que parece vexatório para quem se dedica, como Sebald, integralmente ao campo.

O contexto indianista mais uma vez apresenta muitos pontos semelhantes com o cenário descrito por Sebald e sua compreensão da mimese literária. A hesitação percebida por ele diante de um conteúdo atroz e catastrófico acompanha o tratamento do indígena desde os primeiros momentos de sua representação no romance brasileiro. Nesse sentido, o índio pode ser encarado como uma ideia “fora do lugar”, no dizer de Roberto Schwarz, já que em seu interior são equacionados valores do Brasil moderno (e da sociedade que se identifica com esse mesmo predicado) e aquilo que ela excluiu de seu desenvolvimento. Por esta via, esta tese também optou por não abordar certos elementos, ao se ocupar apenas de autores brancos que tenham tratado a matéria nativa, ainda que pareça seguro afirmar que os autores indígenas muitas vezes também transitam no mesmo universo aqui descrito e partem de um repertório estilístico e figurativo semelhante aos dos escritores aqui elencados (basta perceber a influência formal tangível de José de Alencar em nomes como Daniel Munduruku, por exemplo).

Nos casos aqui trabalhados é, assim, muito mais palpável a relação entre o imaginário e o conteúdo dele excluído.

Felipe Eduardo Moreau, no livro *Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta*, explica a importância dessa noção de “exclusão” e de “alteridade” no tratamento da figura do índio já nos primeiros registros feitos a respeito dela, afinal o nativo é considerado pelos jesuítas não como um “próximo” genérico, que deve ser amado de acordo com a tradição cristã, mas um próximo sem deus e bestializado (MOREAU, 2003, p. 16), portanto um desafio à hermenêutica e a filosofia católica; em outras palavras, um próximo cuja linguagem deveria ser conquistada de dentro. Daí a opção de Anchieta ao aprender o Tupi.

Esse movimento mimético em direção da produção da diferença cria uma representação “parcial e dupla”, muito parecida com o que Homi K. Bhabha apresenta em sua abordagem da representação artística, quando elabora seu conceito de “*mimicry*”, noção utilizada para substituir justamente aquilo que a mimese teria de apaziguadora em sua função tradicionalmente reprodutora. Imitamos para saber se somos mesmos reais. A *mimicry* traz um potencial de resistência e de insubordinação. Por ser “como se”, a imitação é sempre um “não exatamente”, e é aqui que os autores do romance indianista no Brasil pareceram achar sua profissão de fé. A mimese envolve as coordenadas prefigurativas, configurativas e refigurativas em um desejo latente de estabelecer um mundo discursivo novo, em que se pesem as contradições criadas pela história.

Podemos ensaiar, portanto, voltando à hipótese de Valcárcel, uma ligação entre a estética e a ética, agora em nosso horizonte. Isso deve ser feito a partir de um olhar também “de fora” e que pensa, na sociologia, a imaginação enquanto um fenômeno legítimo de transformação social. A hipótese foi anunciada e desenvolvida por Bronislaw Baczko. O autor tenta provar que pelo menos desde 1968, quando slogans do tipo “Sejamos realistas, exijamos o impossível” ornavam as paredes de Paris, a imaginação passou a ser uma virtude política, algo que foi potencializado pela mídia de massas:

Um dos caracteres fundamentais do facto social é, precisamente, o seu aspecto simbólico. Na maioria das representações colectivas, não se trata da representação única de uma coisa única, mas sim de uma representação escolhida mais ou menos arbitrariamente afim de significar outras e de exercer um comando sobre as práticas. Frequentemente, os comportamentos sociais não se dirigem tanto as

coisas em si, mas aos símbolos dessas coisas. As representações colectivas exprimem sempre, num grau qualquer, um estado do grupo social, traduzem a sua estrutura actual e a maneira como ele reage frente a tal ou tal acontecimento, a tal ou tal perigo externo ou violência interna. Existe uma relação íntima e fatal entre o comportamento e a representação (BACZKO, 1985, p. 306)

Sendo assim, as figuras criadas e difundidas pelos homens e sua cultura, além de servir para a vida em sociedade, revelam as preocupações éticas, políticas e artísticas que os caracterizam como seres sociais:

O imaginário social é, deste modo, uma das forças reguladoras da vida colectiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem a mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais, etc. [cf. Gauchet 1977]. O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controlo da vida colectiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objecto dos conflitos sociais. (BACZKO, 1985, p. 309-310)

Se há um intervalo na literatura onde atua a sociologia, a antropologia e a história, há nelas também um espaço intervalar que, sem o imaginário e suas conquistas, enfraquece ou elimina sua capacidade argumentativa e sua inteligibilidade. Sendo assim, os conteúdos da ética e os da estética se não se confundem, trocam informações dentro do território do imaginário. Nele, uma bebe da outra e se reconstrói. Sem a percepção do seu mecanismo não há literatura nem qualquer projeto romanesco. Sendo assim, se o índio no século XIX ajudou a construir um projeto político de nação, historicamente coeso, devido à presença do nativo em todas as etapas de nosso desenvolvimento, com afirmação da forma romanesca no sistema literário, os valores que cercam o indígena (seja pela proposição dos autores, seja pelas lacunas deixadas no vai e vem hermenêutico) passam a exercer um contraponto a esta mesma tradição cultural oficializada, já que estimulam os valores descentralizadores que o romance tem, mantendo visíveis os rastros marginalizados e os silêncios que restaram da construção desta mesma nação.

Por causa disso, e de tudo que foi articulado em todas as etapas desta pesquisa, é possível afirmar que todos os romances indianistas aqui analisados são casos limites em que o território da estética perde consistência ao permitir que julguemos os resultados das trocas culturais presentes nos romances, sem cair nas limitações das teses antropológicas e redefinindo o imaginário contra a normatização da mimese. Costa

Lima, quando perguntado por Hans Gumbrecht sobre a possibilidade de normatizar a imaginação, responde que

[...] nunca pensei em um *uso normativo da imaginação*. Minha primeira preocupação foi mostrar *empiricamente* sua existência; mais recentemente, entender o mecanismo do controle do imaginário como resultante da fusão de motivos político-culturais com estéticos (o fato de que só tenha começado a falar em estética nas primeiras décadas do século XVIII não significa que antes não houvesse experiência estética – no caso, experiência de repressão, a partir de normas estéticas) [...] Em suma, não cogito tornar a imaginação exclusividade das artes (!); tampouco pretendi ser uma espécie de pequeno anti-Platão – o primeiro controlador famoso da mimesis – apenas levo em conta que a imaginação desempenha nas artes um papel fundamental e que, historicamente, tem sido controlada para que, não sendo impedida, continuasse a ornar o palácio dos príncipes e a alimentar de bons torneios as suas conversações e o quanto possível evitasse o choque com os valores e figuras imaginários oficializados. (GUMBRECHT, 2010, p. 174)

Considerando este comentário do autor, já mais maduro, pensando a globalidade de seu projeto, é possível inferir ainda que o indianismo no Brasil foi uma profunda luta contra o controle do imaginário. É preciso estarmos dispostos a enfrentar a bivolalidade extrema, a dupla entonação, a ambivalência do mundo se quisermos ler este *corpus* da maneira mais adequada. Os quatro autores nesta tese, por motivos distintos e que foram razoavelmente expostos em cada capítulo desse trabalho, esforçaram-se no sentido de superar esse impasse, reorganizaram e lançaram novos desafios ao gênero que, esperamos a partir daqui, pode ser relido como grande responsável por desbravar o maior desafio da mimese: imitar sem ser semelhante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. “O exílio interior ou onde cala o sabiá.”. Disponível em http://revistaalabastro.fespsp.org.br/index.php/alabastro/issue/view/2http://www.cch.unimontes.br/ppgl/admin/arquivos_upload/banco_dissertacoes/79.pdf. Acessado em 23/04/2014.
- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- _____. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1979.
- _____. *O guarani*. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 1980.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1997.
- ANKERSMIT, Frank Rudolf. *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: EdUEL, 2012.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucite; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo. Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BASTOS, Alcmemo. *O índio antes do indianismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Nacionalidade e literatura: os caminhos da alteridade*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.
- BELSEY, Catherine. *A prática crítica*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BERG, Walter Bruno. Figura – Modelo para armar outra história?. In: GIUCCI, Guillermo et al. *V colóquio UERJ Erich Auerbach*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. “Morte, onde está tua vitória?”. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. São Paulo: Record, 2007.
- BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos e Ultra-Românticos: vida literária e Romantismo Brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

- CALLADO, Antonio. *A expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Concerto carioca*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- _____. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de caminha*. In: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Acessado em 07/09/2015.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. *Mundos cruzados*. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. São Paulo: Record, 2007.
- CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2009.
- CARPENTIER, Alejo. *Problemática do atual romance latino-americano*. In: _____. *Literatura e consciência política na América Latina*. São Paulo: Global Editora, S/D.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CARVALHO, Murilo. *O rastro do Jaguar*. São Paulo: Leya, 2009.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1919.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CASTRO, Moacyr Werneck. *Um livro-testemunho*. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. São Paulo: Record, 2007.
- CESAR, Constança Marcondes (Org.). *A hermenêutica francesa: Paul Ricoeur*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- CESAR, Constança Marcondes (Org.). *Paul Ricoeur: ensaios*. São Paulo: Paulus, 1998.
- CHAMIE, Mário. *Intertexto: a escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora*. São Paulo: Edição Praxis, 1970.
- CHEUICHE, Alcy. *Sepé Tiaraju: romance dos Sete Povos das Missões*. Porto Alegre: AGE, 2004.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.
- COELHO, Haidee Ribeiro. Darcy Ribeiro: a questão indígena, representação literária e suas múltiplas interfaces, *O Eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 161-177, 2012.
- COELHO, Olga Valeska Soares. In(de)cisão entre dois mundos: um estudo sobre o projeto de nação em *O guarani*, de José de Alencar. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 11, p.147-158, 2005.
- COSTA, Arrisete Cleide de Lemos. *Uma Biografia Micro-Histórica: Interpretação Hermenêutica na obra ‘O Queijo e os Vermes’ de Carlo Ginzburg*. Recife: UFPE, 2007.

- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 6 v. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EdUFF, 1986.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Índios no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo: 1- a contribuição europeia, crítica e história literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- ECO, Humberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- EMERSON, Caryl. *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- FARACO, Carlos Alberto. O espírito não pode ser o portador do ritmo, *BAKHTINIANA*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 17-24, 2010.
- FARIAS, Vera Elizabeth Prola. *Representação da história e registro da identidade em Quarup, de Antonio Callado, e a Geração da utopia, de Pepetela: nos impasses da modernidade*. (Tese). Santa Maria, 2007.
- FERNANDES, Aníbal. Macunaíma – Mário de Andrade. In: RAMOS JÚNIOR, José de Paula. *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- FERREIRA, Ascenso. Brasilidade e dinamismo a propósito do *Macunaíma* de Mário de Andrade. In: RAMOS JÚNIOR, José de Paula. *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Representações do indígena na literatura brasileira. In: *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREITAS, Bezerra de. *História da literatura brasileira; para o curso complementar*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.
- FREIXIEIRO, Fábio. *Alencar – os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 1977.
- GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIUCCI, Guillermo. Intersecções (Resposta a Walter Bruno Berg). In: GIUCCI, Guillermo et al. *V colóquio UERJ Erich Auerbach*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- GOLDEMBERG, Deborah. *O fervo da terra*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2009.
- _____. *Ressurgência Icamiba*. São Paulo: Annablume, 2009.
- _____. *Valentia*. São Paulo: Grua, 2012.
- GOTO, Roberto Akira. *A atitude macunaímica: ensaio de interpretação da rapsódia de Mário de Andrade e seus paradoxos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Trilogia do controle”. In: BASTOS, Dau (Org.). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

- HELENA, Lúcia. *A solidão tropical: O Brasil de Alencar e da Modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- _____. A vontade de ser nação. In: *Lugares textuais do romance*. Florianópolis: s/n, 2001.
- _____. Queremos a revolução Caraíba: identidade cultural e construção discursiva, *Gragoatá*, Niterói, n. 1, p. 55-65, 1996.
- HIRSCHKOP, Ken. Bakhtin, discurso e democracia. In: *Mikhail Bakhtin: Linguagem, cultural e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 93 – 129.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LEAL, Ivanhoé Albuquerque. *História e ação na teoria da narratividade em Paul Ricoeur*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: ZILIO, Carlos et al. (Org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- LIMA, Janirza Cavalcante da Rocha. “Prefácio”. In: GOLDEMBERG, Deborah *Ressurgência Icamiba*. São Paulo: Annablume, 2009.
- LIMA, Jorge de. Todos cantam sua terra. In: RAMOS JÚNIOR, José de Paula. *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Limites da voz* (Montaigne, Schlegel, Kafka). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. Representação social e mimesis. In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.
- MAIA NETO, J. “Maité, maité”. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. São Paulo: Record, 2007.
- MARCUS, George E. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, nº 1, v. 47. São Paulo, USP, 2004.

- MELO, Leim Kou de Almeida. *O santo inquerito e Breviário das terras do Brasil: duas visões da Inquisição*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2000.
- MENDES, Lia. *A criação do mito do herói indígena em O guarani*. Florianópolis: 2004 Universidade Federal de Santa Catarina (Dissertação).
- MENEZES, Djacir. *Evolução do pensamento literário no Brasil*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1954.
- MONTENEGRO, Olívio. Macunaíma – romance – Mário de Andrade. In: RAMOS JÚNIOR, José de Paula. *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- MOREAU, Felipe Eduardo. *Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta*. São Paulo: Annablume, 2003.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- OLIVEIRA, J. P. *Ensaio de antropologia histórica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- OLIVEIRA, Manoela Freire de. *Significações históricas do índio: Leituras da mídia impressa e da literatura*. Salvador, 2005. (Dissertação)
- OLIVIERI-GODET, Rita. *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- PONZIO, Augusto. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2012.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Gentildades*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- _____. *Maíra*. São Paulo: Record, 2007.
- _____. *Utopia Selvagem: saudades da inocência perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *O feitiço da ilha do pavão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- RIBEIRO, João. Macunaíma – herói sem nenhum caráter – por Mário de Andrade. In: RAMOS JÚNIOR, José de Paula. *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- RICOEUR, Paul. *Do texto à ação*. Porto: Rés, 1989.
- _____. *História e verdade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1968.
- _____. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Papyrus, 1991.
- _____. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.
- _____. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.
- _____. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.
- _____. *O discurso da ação*. Lisboa: Edições 70, s/d.

- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949 (tomo III).
- _____. *Novos estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garnier, 1897.
- SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- SCHMIDT, Augusto F. A propósito de Macunaíma. In: RAMOS JÚNIOR, José de Paula. *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- SCOTT, Paulo. *Habitante irreal*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- SEBALD, W.G. *Guerra aérea e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SOMMER, Doris. Pelo amor e pela pátria – Romance leitores e cidadãos na América Latina. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SOUZA, Eneida Maria de. Luiz Costa Lima: crítica em palimpsesto. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/site/ELivros/Luiz%20Carlos%20Lima%20%20Cr%C3%ADtica%20em%20Palimpsesto.pdf>, acessado em 14/7/2015.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- TATE, Allen. A tensão na poesia. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- TEZZA, Cristóvão. Sobre O autor e o herói – um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto (org.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.
- TORRES, Antônio. *Meu querido canibal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- VALCÁRCEL, Amélia. *Ética contra estética*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.
- _____. *História da literatura brasileira; de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- VITOR, Nestor. Macunaíma – o herói sem nenhum caráter. In: RAMOS JÚNIOR, José de Paula. *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WAIZBORT, L. Erich Auerbach e a condição humana. ALMEIDA J, de; BADER, W (Org.). *O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, v. 2, p. 175-217.

ZOLA, Emile. *Do romance*. São Paulo: Edusp, 1995.