

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA UNB  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARÍLIA MACHADO GARCIA DE LIMA

**O PROBLEMA DA TRANSFIGURAÇÃO DO INDÍGENA NO  
ROMANCE NACIONAL:  
TRADIÇÃO LITERÁRIA EM IRACEMA DE JOSÉ DE ALENCAR E  
MAÍRA DE DARCY RIBEIRO**

**Brasília  
Maio, 2010**

MARÍLIA MACHADO GARCIA DE LIMA

**O PROBLEMA DA TRANSFIGURAÇÃO DO INDÍGENA NO  
ROMANCE NACIONAL:  
TRADIÇÃO LITERÁRIA EM IRACEMA DE JOSÉ DE ALENCAR E  
MAÍRA DE DARCY RIBEIRO**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Literatura, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Ana Laura dos Reis Corrêa.

**Brasília – D.F  
2010**

MARÍLIA MACHADO GARCIA DE LIMA

**O PROBLEMA DA TRANSFIGURAÇÃO DO INDÍGENA NO  
ROMANCE NACIONAL:  
TRADIÇÃO LITERÁRIA EM IRACEMA DE JOSÉ DE ALENCAR E  
MAÍRA DE DARCY RIBEIRO**

**COMISSÃO EXAMINADORA**

**Prof. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa**

Orientadora

Programa de Pós-Graduação em Literatura  
Universidade de Brasília

**Prof. Dra. Deane Maria Fonseca de Castro e Costa**

Programa de Pós-Graduação em Literatura  
Universidade de Brasília

**Prof. Dr. Henyo Trindade Barretto Filho**

Instituto Internacional de Educação do Brasil (IEB)

**Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati**

Suplente

Brasília, 28 de maio de 2010

A modernidade se fez presente... emancipou os oprimidos dos astecas de serem vítimas de seus deuses sanguinários... e como o Sexto Sol que amanhece no horizonte da humanidade, um novo deus (o capital) inaugura um novo “mito” sacrificial”, o “mito” de Tlacaélel deixa lugar ao “mito” não menos sacrificial da “mão de Deus” providente que regula harmonicamente o mercado de Adam Smith. (...) (DUSSEL, 1997, p. 131)

*Para o Agê.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Airton Garcia de Lima, que me ensinou a ser sensível às questões sociais,

À minha mãe Maria Alice Machado, por acreditar em mim,

À minha irmã Camila Machado Garcia de Lima, minha camarada na vida,

À minha tia Maria Helena, por suas comidas e gracinhas,

Ao Korubo, pelo seu exemplo de evolução espiritual,

À Prof. Dr<sup>a</sup> Ana Laura, por fazer jus à sua profissão.

## RESUMO

A representação do indígena tem uma tradição já consolidada na literatura brasileira. O procedimento literário utilizado para essa representação é chamado de *transfiguração*. A transfiguração do indígena é explicada por Antonio Candido (1918-) como dentro do contexto da literatura romântica brasileira do século XIX, mas, que, posteriormente, torna-se uma tradição, com suas semelhanças e diferenças. Um dos maiores escritores do Romantismo literário brasileiro é José de Alencar (1829-1877), e parte de sua obra é dedicada à temática indígena. Portanto, é analisada a obra *Iracema* (1865) dentro do contexto de *transfiguração* sugerido por Candido. Outra grande obra da Literatura Brasileira sobre a temática indígena é *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro (1922-1997), em que também ocorre transfiguração, demonstrando, assim, uma tradição consolidada do sistema literário brasileiro. Porém, uma transfiguração diferente da que acontece em *Iracema*. *Maíra* se aproxima do contexto literário que Candido chama de *super-regionalismo*, ou seja, uma superação do regionalismo, que, com relação à transfiguração do indígena, constitui-se como uma explosão conceitual do que era a figuração do indígena no Romantismo brasileiro e questiona o papel atribuído ao índio pela literatura de justificar ideologicamente a invenção de um passado glorioso para o país. Temos, então, em *Maíra*, uma *Iracema* negativa e questionadora da colonização. Portanto, partimos de uma “consciência amena do atraso”, termo esse também definido por Candido, em *Iracema*, na época da Independência brasileira, em que se tinha como objetivo a formação da nação, e chegamos a uma “consciência catastrófica do atraso”, em *Maíra*, em que há consciência dos problemas estruturais brasileiros.

**Palavras-chave:** Transfiguração, indígena, Iracema, Maíra, literatura brasileira.

## ABSTRACT

The representation of the Indian has a tradition already consolidated in Brazilian Literature. The literary procedure used for this representation is called *transfiguration*. The *transfiguration* of the Indian is explained by Antônio Cândido (1918) as within the context of Brazilian romantic literature of the XIX century, but, that, later becomes a tradition, with their similarities and differences. One of the greatest Brazilian authors of literary romanticism is José de Alencar (1829-1877), who dedicated part of his literary compositions to indigenous themes. Therefore, the literary composition *Iracema* (1865) is thus analysed within the context suggested by Cândido. Another great literary composition of Brazilian literature about indigenous themes is *Maira* (1976) by Darcy Ribeiro (1922-1977), in which *transfiguration* also occurs, thus showing a consolidated tradition of the Brazilian literary system. However, different to the *transfiguration* which takes place in *Iracema*, *Maira* is within a context that Cândido calls *super-regionalism*, or, the overcoming of regionalism. A conceptual explosion of what was the Indian figuration in Brazilian romanticism for an Indian that no longer has the role of ideological justification of a once glorious past. So we find in *Maira* an *Iracema* that is not only negative but questions colonization. Thus, we move from a “light conscience of delay”, a term which was also defined by Cândido in *Iracema*, after the Brazilian independence, a time during which the aim was to form the State-nation, to a “catastrophic conscience of delay” in *Maira*, in which there is a consciousness of the Brazilian structural problems.

**Keywords:** Transfiguration, Indian, Iracema, Maira, Brazilian literary.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I.....	17
TRANSFIGURAÇÃO – “MENTIRADA GENTIL” E REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA.....	17
1.1 A transfiguração da realidade como fortalecimento da nação brasileira.....	18
1.2 Dos cronistas/colonizadores à tradição da transfiguração do indígena.....	24
1.3 A transfiguração do indígena em <i>Iracema</i> de José de Alencar e a tradição literária em Maíra de Darcy Ribeiro.....	40
CAPÍTULO II.....	47
A NAÇÃO TRANSFIGURADA EM <i>IRACEMA</i> – <i>LENDA DO CEARÁ</i> DE JOSÉ DE ALENCAR (1829-1877).....	47
2.1 Breve resumo da história e dos personagens.....	48
2.2 A adolescência literária em José de Alencar.....	54
2.3 A genealogia maravilhosa em <i>Iracema</i> .....	58
CAPÍTULO III.....	66
DARCY RIBEIRO, ANTROPÓLOGO E ROMANCISTA.....	66
3.1. Darcy Ribeiro: aproximações e distanciamento entre o antropólogo e o romancista.....	67
3.2 O mundo de <i>Maíra</i> .....	71
3.3 Transfiguração étnica e transfiguração literária.....	81
3.4 <i>Maíra</i> entre a “nova narrativa” e a tradição literária.....	88
3.5 <i>Maíra</i> , <i>Iracema</i> negativa?.....	94
CONCLUSÃO.....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101

## INTRODUÇÃO

A literatura, especialmente a brasileira, que esteve desde o início de sua formação associada ao processo de colonização, porém, buscando superá-lo (apesar de ser também arma potente para o estabelecimento desse processo) é estudada neste trabalho como forma artística pela qual é possível buscar uma interpretação dos dilemas da nação, entre eles o do destino dos povos indígenas; dilemas esses que estão sedimentados esteticamente na produção literária. Assim, partimos do pressuposto de que, na forma e na história literária, é possível encontrar as tensões e contradições dos problemas da nação, entre os quais figura, de forma essencial e complexa, o indígena. Por mais que reflitamos e estudemos na Academia acerca da herança da estrutura colonial que ainda opera entre nós, o destino das populações indígenas no Brasil não se constitui como uma preocupação central para a sociedade brasileira, porém, na literatura esse embate ou acolhimento da figura do indígena foi determinante para a consolidação do romance nacional.

A confrontação entre duas culturas, que por muitas vezes são tão díspares uma da outra, como a ocidental e a indígena, está posta dentro do contexto da narrativa literária brasileira. A literatura, mesmo sem o querer, formaliza esse embate, inclusive em textos que têm um fim claramente ideológico de constituição da nacionalidade brasileira, como é *Iracema* de José de Alencar (1829-1877).

A *transfiguração* é um dos procedimentos literários que nos auxilia a compreendermos a construção da representação do indígena no romance nacional em ligação com a estrutura histórica. Portanto, a transfiguração nos mostra como e por que razão foi representado literariamente o indígena no romance nacional. A *transfiguração*, no contexto da Literatura Brasileira, é explicada por Antonio Candido (1918-) como um procedimento que está conectado a um aspecto ideológico, tendo em vista que a literatura que se formou no Brasil foi posta em movimento também por imposição de uma elite letrada em um país subdesenvolvido.

Em *Literatura e Subdesenvolvimento*, Candido explica que no Romantismo literário brasileiro havia a “consciência de um país novo” e, conseqüentemente, uma “consciência amena do atraso”, diferente das etapas históricas posteriores, em que haverá uma “consciência catastrófica de atraso” ou uma “consciência dilacerada”.

Nessa diferenciação entre “consciência amena do atraso” e “consciência catastrófica do atraso” é que analisaremos literariamente duas obras em que encontramos a transfiguração do indígena: *Iracema* dentro dessa perspectiva de “consciência amena” e, *Maira*, já na época da “consciência dilacerada do atraso” e, conseqüentemente, crítica em relação à colonização.

No século XIX a representação literária do indígena era condizente com os valores da época e estava estreitamente ligada à necessidade de consolidação do sentimento nacional. A partir de um certo nativismo, de uma idéia de uma comunidade independente de Portugal, é que uma elite “projeta<sup>1</sup>” e “inventa” uma nação. De acordo com o filósofo Paulo Arantes, em *Nação e Reflexão*, tanto a Independência brasileira como a dos países da América espanhola, fizeram com que esses países se tornassem politicamente independentes, porém, sem que houvesse uma mudança substancial na estrutura econômica:

(...) No caso da América portuguesa, então, pode-se dizer, sem muito exagero, que a independência foi feita para melhor assegurar a continuidade da escravidão. Daí o mistério: a mesma aristocracia limenha, que ainda conservava bem viva a memória apavorante da *jacquerie* liderada por Tupac Amaru, acataria pelo menos com fervor retórico, porém sem jamais abrir mão de suas prerrogativas de mando irrestrito, a exortação patriótica do libertador San Martín, no sentido de que, a partir de então, não chamassem mais os aborígenes quéchuas de índios ou nativos, mas de ‘peruanos’. (...) (ARANTES, 2006, p. 30).

Por que com essa elite<sup>2</sup> surge a ideia de uma “comunidade imaginária” *ex-nihilo* como é no caso brasileiro? Arantes, refletindo acerca do texto de Benedict Anderson (1989), responde afirmando que a idéia de “comunidade imaginada” e, conseqüentemente, de nação, nasce tanto das leituras diárias de jornais locais (que trazem a atmosfera de um cotidiano em comum aos seus leitores), como da leitura de romances, que tinham como

<sup>1</sup> Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, comenta sobre o *projeto* romântico dos escritores nacionais desse período: “(...) E como além de recurso estético foi um *projeto* nacionalista, fez do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país. (...)” (CANDIDO, 1959, p. 112)

<sup>2</sup> No caso da América espanhola é à chamada elite *creolla* que o texto citado faz referência.

referência o local, a pátria, a terra, produzindo também a experiência de sentimentos partilhados por uma comunidade:

(...) Foi o caso do romance, como era de se prever – numa palavra, o romance como um instrumento privilegiado de descoberta do país e de interpretação social, como Antonio Candido caracterizou o aparecimento da ficção entre nós, quando a ex-colônia recentemente emancipada também estava carecida não só de se tornar politicamente viável, mas igualmente ‘emocionalmente plausível.’ (...) (ARANTES, 2006, p. 35).

Portanto, temos o que Antonio Candido caracteriza como “consciência amena do atraso”, já que a literatura dessa época tinha como papel principal o de “construir” imaginariamente um país. Para essa construção, fez-se necessária uma *genealogia* de um passado possível, em que princesas indígenas casassem-se com portugueses heróicos, como também uma exarcebação da natureza brasileira de uma maneira já significativamente diferente do culto mitificador<sup>3</sup> de períodos anteriores (como a descrita em carta por Pero Vaz de Caminha). A transfiguração do indígena está dentro de uma perspectiva de um passado glorioso, porém, de um passado morto e enterrado, ou melhor, de uma Iracema já morta (seu sangue vive ainda hoje nos brasileiros, mas rumo ao “progresso” moderno e científico).

Há, então, uma imagem “congelada” no tempo de um indígena perfeitamente aceitável às estruturas sociais, políticas e econômicas do século XIX. Ou seja, parte dessa transfiguração é para um aproveitamento *ideológico* do indígena. Luiz Roncari, em *Esboço para o Estudo do ponto de vista da Mercadoria na Literatura Brasileira*, descreve esse período como:

Desde o romantismo, foram colocadas para a literatura brasileira duas perspectivas: uma, ideológica, que correspondia também às aspirações da política dominante, de afirmação da nova simbologia nacional, interessada inclusive no resgate e na construção de uma tradição que fundamentasse e desse consistência histórica à organização da nova nação e da sua identidade; e outra crítica, que tinha com a verdade literária o seu maior compromisso, como a de apreciar os efeitos da modernização, os novos termos da condição da vida na história, à medida que a literatura rompia com os cânones clássicos. (RONCARI, 2003, pp. 98-108).

---

<sup>3</sup> Culto mitificador que tinha um claro objetivo de “vender” a mercadoria Brasil.

É nesse sentido que analisaremos a obra *Iracema*, como transfiguração do indígena em um contexto de uma ideologia de “país novo”, como também revelando os sintomas e falhas do processo colonizador.

Já *Maira* (1976), de Darcy Ribeiro (1922-1997), se relaciona com o que Antonio Candido caracteriza como “consciência dilacerada do atraso”, quando é possível outro nível de consciência acerca dos problemas estruturais brasileiros e, em uma visão, mais indigenista, do grave genocídio e do trágico papel destinado às populações indígenas. Ribeiro (1976) coloca, então, a sua crítica à sociedade brasileira em relação a não mais a *Iracema* do passado glorioso, mas à do indígena do presente, desassociado da sua etnia por uma imposição dos não indígenas (ou da sociedade “branca”, eurocêntrica etc).

Entretanto, apesar dessa diferença, que podemos chamar de avanço, entre a representação literária romântica do indígena e aquela que figura na obra de Darcy Ribeiro na década de setenta, no plano da vida social parece que ainda vigora (no imaginário da sociedade brasileira) esse indígena construído e transfigurado por José de Alencar e por outros escritores do período romântico da Literatura Brasileira.

A transfiguração do indígena, então, faz parte de uma construção, de um artifício (mesmo contendo referências à realidade) que está dialeticamente entrelaçado ao pensamento ocidental. Assim, a literatura também é violenta em relação ao indígena, pois, em uma perspectiva antropológica, nenhuma cultura é estática, a cultura é sempre dinâmica; portanto, considerar esses seres idealizados nas obras literárias como indígenas é uma espécie de violência contra o índio hodierno:

(...) A representação cotidiana sobre o índio, como já dissemos em outras ocasiões, é a de um indivíduo morador da selva, detentor de tecnologias mais rudimentares e de instituições mais primitivas, pouco distanciado da natureza. É justamente essa representação que informa as manifestações literárias e artísticas, a ideologia sertanista, o estatuto legal, a política indigenista e ainda conforme os mecanismos oficiais de proteção e assistência. (OLIVEIRA, 1999, p. 115).

A conclusão a que o antropólogo João Pacheco Oliveira chega em relação a essa representação do indígena como um ser “natural” é que:

Tal representação traz imbricada consigo a suposição de primitividade, que a qualquer momento pode gerar a possibilidade de vir a instituir-se uma polaridade entre as culturas indígenas (quase) intocadas (seriam as autênticas) e aquelas

afetadas por processos de aculturação (seriam as inautênticas, pois conteriam elementos exógenos e espúrios). (...) (OLIVEIRA, 1999, p. 116).

Portanto, em relação a essa conceitualização entre o que é o indígena autêntico ou inautêntico, se revela o preconceito ocidental entre os indígenas que estão mais perto da visão de Adão e Eva no paraíso e daqueles que foram já contaminados pelo “mal” da civilização.

O professor e crítico literário Hermenegildo Bastos (1944-) comenta, em seu livro *Literatura e Colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião* (2001), o papel que a literatura tem diante do processo colonizador:

(...) Se pensarmos na linha de Angel Rama, diremos que o escritor latino-americano não tem como escapar aos ditames da cidade letrada, e isso de uma maneira duplamente cruel, porque, entre nós, diferentemente do que ocorre nas literaturas matrizes, a literatura é (mesmo quando se afia o outro gume) um modelo cultural imposto aos povos autóctones e também às massas atuais que deles descendem. (BASTOS, 2001, p. 47).

É importante ressaltarmos que a literatura como artifício, como construção de um imaginário, também escapa da ideologia hegemônica preponderante dentro da sociedade brasileira e, por isso, é capaz de pensar um “discurso contra-hegemônico”, já que ela figura essa confrontação entre o indígena e o colonizador, que muitas vezes é simplesmente ignorada dentro da perspectiva de outros discursos. Assim, a crítica literária analisa:

(...) a literatura praticada em condição colonial, seu comprometimento com o projeto nacional das elites, mas também a possibilidade de produção do discurso contra-hegemônico. Partimos de uma desvantagem, uma vez que a literatura, como fator de civilização, serviu fundamentalmente ao colonizador no seu propósito de construção de um imaginário dócil aos seus interesses. A literatura é, entretanto, um lugar de conflitos e contradições, e o imaginário, por mais dócil que seja, sempre contém uma força transgressora. (...) (BASTOS, 2001, p. 15).

Gostaria de ressaltar algo que diz respeito a minha própria formação e que, de alguma forma, interfere na composição desta dissertação de mestrado. Embora seja graduada em Filosofia pelo Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB), escolhi especializar-me em Literatura Brasileira porque acredito que a Filosofia, pelo menos a praticada no Brasil, recusa-se a discutir os problemas brasileiros e escusa-se a pensar a questão indígena e colonial como um problema da nação brasileira. São questões que não interessam, já que, a Filosofia feita no Brasil não tem discutido o próprio Brasil.

Por isso, acredito que não houve a formação da Filosofia Brasileira, assim como ocorreu com a Literatura Brasileira. A Literatura Brasileira se formou, o que não significa que outras áreas do conhecimento tenham se formado no contexto acadêmico brasileiro. Portanto, pensar o Brasil não é um fato que ocorre na Filosofia, o que é, a meu ver, um grave problema para o próprio desenvolvimento da Filosofia no Brasil. A discussão hegemônica na Filosofia é, quase sempre, sobre os problemas centrais em voga na Europa.

Desse modo, encontramos nas discussões sobre a Literatura Brasileira, o problema da formação do Brasil e dos conflitos sociais sedimentados na narrativa literária. Como a literatura foi fundamental para se criar a “comunidade imaginária” da nação brasileira, os escritores do período romântico, como José de Alencar, não puderam escapar destas questões. Já em *Maira*, inclusive, os problemas sociais brasileiros estão sendo postos em relevância na narrativa literária.

Portanto, analisaremos *Iracema* não apenas como uma literatura *empenhada* na construção do projeto nacional da elite local, mas também como forma de revelar aspectos da resistência indígena. Já em *Maira* é figurada a cultura indígena em forma de denúncia ao processo colonizador. Tentamos desenvolver a hipótese, nesta dissertação, de que *Maira* é a *Iracema* negativa. É negativa porque explicita a destruição da cultura indígena; o descaso da sociedade brasileira em relação a esse tema; o processo colonizador que ainda opera hodiernamente e a falta de saídas para todas essas questões.

Assim, no primeiro capítulo analisaremos o procedimento literário de *transfiguração* e de como é fundamental pensar o problema da representação do indígena ligado a um viés ideológico de construção de uma nação, junto a uma *tendência genealógica* que justifica um passado de colonização e de genocídio da população indígena, ou seja, a idealização de uma nação em que o indígena é o herói nacional, porém, mitificado e fossilizado em uma figura aceitável para as estruturas sociais, políticas e econômicas do século XIX; mapearemos a tradição da *transfiguração* do indígena, desde as crônicas coloniais e, para isso, utilizamos, principalmente, a *Crônica da Companhia de Jesus*, do padre Simão de Vasconcelos (1997), buscando compreender como essas crônicas foram relidas por árcades como Santa Rita Durão e Basílio da Gama, e, por fim, relida por românticos como José de Alencar. Além disso, procuraremos ressaltar a influência de

pensadores franceses como Montaigne e Rousseau, que formulam o conceito de *bom selvagem*, a partir dessas mesmas crônicas coloniais e que também influenciaram escritores árcades como Santa Rita Durão e, ainda, os românticos. Finalmente, abordaremos a *transfiguração* que ocorre em *Maíra*, porém, como uma explosão conceitual, em que encontramos a representação do indígena, mas, com outro objetivo, que não é o de justificação ideológica de um passado glorioso, mas sim o de questionamento desse passado colonial (que ainda se encontra presente).

No segundo capítulo, analisaremos a *transfiguração* do indígena na obra *Iracema* de José de Alencar, para compreendermos a narrativa de *Iracema* diante do contexto histórico e ideológico de sua época; a tradição literária da qual faz parte *Iracema*; e, o “olhar maravilhado” em relação à terra brasileira, com o objetivo de se “formar” a “comunidade imaginária” da nação brasileira.

No terceiro capítulo, buscaremos compreender a *transfiguração* do indígena em *Maíra*, de Darcy Ribeiro. Analisaremos o porquê de Ribeiro ter a necessidade de figurar literariamente o indígena, procurando, assim, escapar da objetividade dos seus textos antropológicos; a tradição literária na qual se insere *Maíra*; o que é *transfiguração étnica* e sua ligação com a *transfiguração literária*; a problemática que se coloca sobre a colonização e o processo colonizador ainda operante; o lugar de *Maíra* no sistema literário brasileiro – entre a tradição e a nova narrativa –; e, por fim, pelo diálogo estabelecido entre *Maíra* e *Iracema*, o que pode nos dizer hoje esse texto de Darcy Ribeiro acerca da comunidade indígena, da Literatura Brasileira e do Brasil.

## CAPÍTULO I

### TRANSFIGURAÇÃO – “MENTIRADA GENTIL”<sup>4</sup> E REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA

Neste capítulo trataremos, inicialmente, do processo de *transfiguração* da realidade pela literatura, porque é fundamental compreender como esse procedimento está articulado à formação de uma tradição literária, para se pensar a representação do indígena no romance nacional. Como, nesta dissertação, associamos o processo de transfiguração literária à formação da literatura e da nação, o ponto de vista crítico adotado procura se aproximar da discussão articulada pelo conjunto da obra de Antonio Candido acerca do tema da formação. Consideramos, ainda, que a transfiguração do indígena na literatura não se inicia em *Iracema*, mas surge a partir dos primeiros relatos dos colonizadores europeus, adquirindo, posteriormente, uma formulação nativista e nacionalista no Arcadismo e no Romantismo literário brasileiro, sendo, finalmente, recriada, em outra chave de transfiguração, em *Maira*.

Portanto, partimos do pressuposto de que houve distintas transfigurações do indígena, tanto em crônicas como em narrativas literárias do período colonial. Um dos principais cronistas desse período foi o padre Simão de Vasconcelos (1596?-1671), que narra como foi descoberta a “Terra do Brasil”, e compõe, assim, um resumo das riquezas naturais, dos frutos, dos animais, do ouro e da prata e, também, dos povos indígenas aqui encontrados. Vasconcelos (1977), em sua crônica, descreve a vinda de portugueses, que, posteriormente, serão figurados literariamente no Arcadismo e no Romantismo, como o colonizador Diogo Álvares Caramuru.

No período arcádico, em que se inserem tanto Basílio da Gama (1741-1795) como Santa Rita Durão (1722-1784), é feita uma releitura dessas crônicas coloniais, iniciando-se uma transfiguração do indígena e da natureza brasileira, porém, em um contexto novo, em que se encontra certo apego à nação brasileira ou um “nativismo”. Inclusive, Basílio da

---

<sup>4</sup> A “mentirada gentil” é um termo utilizado por Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (1959), que faz referência ao período romântico da Literatura Brasileira.

Gama transfigura o indígena de uma maneira aprazível, atacando, principalmente, os jesuítas e não mais tratando os indígenas apenas como mercadorias exóticas ou como seres monstruosos, como, geralmente, ocorre nas crônicas coloniais.

No Romantismo, a transfiguração do indígena segue a tradição iniciada pelo Arcadismo, porém, em outra conjuntura histórica, relativa à formação de uma “comunidade imaginária” da nação brasileira, já que o Brasil tornava-se independente de Portugal em 1822. O indígena, a partir do Romantismo, torna-se mito e figura emblemática da nacionalidade brasileira. É, assim, um indígena mitificado e fossilizado para justificar a *brasilidade*. Essa transfiguração constrói-se em uma tradição à qual se vincula Darcy Ribeiro, que com *Maira* (1976), explode essa conceitualização do indígena como justificação ideológica da *brasilidade*, desvelando, de forma *negativa*, o processo colonizador.

Não queremos, aqui, julgar essas transfigurações do indígena como apenas ideologia, porque pelas frestas e falhas dessas crônicas e narrativas literárias revela-se, também, o processo colonizador e, inclusive, a resistência que os indígenas impunham a esse processo. Mesmo na mitificação do indígena, que ocorre em *Iracema*, visualizamos essas frestas, fazendo com que essa narrativa seja uma peça importante para compreendermos a colonização e a edificação do indígena como figura literária e não mais como figura de contestação ao projeto colonial.

### 1.1 A transfiguração da realidade como fortalecimento da nação brasileira

Transfiguração é um procedimento literário que, segundo Antonio Candido (1918-), tem grande importância para compreendermos a produção da Literatura Brasileira no período romântico. Nesse período, a literatura produziu-se histórica e esteticamente identificada à Independência, configurando-se como uma literatura empenhada na “construção imaginária” do Brasil como nação. De acordo com Candido (1959), a relação entre Romantismo e Arcadismo, no Brasil, não se estabeleceu apenas na direção de uma ruptura, mas também no sentido de uma continuidade, que se efetivou especialmente pelo esforço de árcades e românticos em produzir uma literatura capaz de alcançar a distinção estética dos modelos estrangeiros a partir da valorização da realidade local:

(...) a Independência desenvolveu nela [na poesia], no romance e no teatro, o intuito patriótico, ligando-se deste modo os dois períodos, por sobre a fratura expressional, na mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às européias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria, ou, como então se dizia, uma ‘literatura nacional’ (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 9).

Para construir essa literatura nacional, os escritores românticos foram em busca do que havia de mais legítimo e particular no território de produção local, que, para eles, era representado pelo indígena e pela natureza brasileira. Porém, essa representação do indígena e da natureza foi feita de uma maneira que Candido descreve como: “hipertrofia”, “deformação”, “desfiguração” e “descaracterização”. A *transfiguração* parte de uma realidade, porém, essa realidade é superposta, aumentada, modificada e forjada de tal maneira que não faz sentido cobrar desses textos uma referência direta à realidade de sua produção. Esse é um problema bastante complexo da formação da literatura no Brasil e, igualmente, da transfiguração do indígena em símbolo da nação. Para compreendê-lo, é preciso considerar que toda literatura é uma transfiguração da realidade, porém, é possível interpretar essa mesma realidade por meio das figurações postas em um movimento na narrativa literária:

Com efeito, ao contrário do que pressupõem os formalistas, a compreensão da obra não prescinde a consideração dos elementos inicialmente não literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los, e sendo um *resultado*, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria. (...) (CANDIDO, 1969, p. 35).

No Brasil, por um lado, o caráter transfigurador de toda a produção literária, que exige certa autonomia da obra em relação à realidade da qual ela parte, foi vigiado de perto pela produção literária brasileira empenhada na construção nacional, o que certamente limitou e cerceou a imaginação criativa dos escritores brasileiros, interessados em documentar e demonstrar apego à cor local. Por outro lado, a feição incharacterística e pitoresca das formas de transfiguração do indígena criou uma imagem do índio e da terra que excedia os limites da realidade local pela produção de uma forma literária que, contraditoriamente, estava empenhada em representar justamente a matéria local.

Nessa tentativa de caracterizar o indígena, a linguagem literária romântica tornou-se fértil em hipérboles e metáforas, em uma tentativa de formular o “pensamento” e a maneira de “falar” dos indígenas. Junto à transfiguração do indígena, a natureza também se

torna maravilhosa no período romântico brasileiro. Assim, essas duas transfigurações, tanto a do indígena quanto a da natureza, fazem parte do movimento romântico, em contraste com a época arcádica, pois aquele se preocupava em ter como tema aspectos singulares e regionais, enquanto esta buscava inserir a produção literária local em um panorama universal.

Assim, a transfiguração romântica não obedecia estritamente a uma observação objetiva da cultura indígena. Candido afirma, na *Formação da Literatura Brasileira*, que o aproveitamento simbólico do indígena demonstrava a falta de conhecimento dos românticos acerca da realidade local que buscavam representar:

(...) exprimindo a ambivalência do nosso Romantismo, transfigurador de uma realidade mal conhecida e atraída irresistivelmente pelos modelos europeus, que acenavam com a magia dos países onde radica a nossa cultura intelectual. (CANDIDO, 1959, p.16).

O Romantismo realizava um “duplo aproveitamento” da figura do indígena. Esse aproveitamento era tanto estético como ideológico, em uma tentativa *empenhada* de se formar uma nação que fosse, de certa maneira, representada na sua literatura.

É nessa tentativa *empenhada* que foi formada a Literatura Brasileira e que, ao tentar se desvincular da literatura feita na metrópole, sem o conseguir definitivamente, deu início a uma produção literária relativamente autônoma. Foi diante de um processo histórico de Independência do Brasil, que uma elite letrada sentiu a necessidade de se ver representada literariamente. Assim, Candido (1959) analisa a literatura romântica pós-independência como uma tentativa de configuração da nacionalidade brasileira, que se inicia no Arcadismo e se desenvolve no Romantismo com a acentuação de certos aspectos:

A Independência importa de maneira decisiva no desenvolvimento da idéia romântica, para a qual contribuiu pelo menos com três elementos que se podem considerar como redefinição de posições análogas do Arcadismo: a) desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos, agora reputados de primeiro plano, como o orgulho patriótico, extensão do antigo nativismo; b) desejo de criar uma literatura *independente, diversa*, não apenas uma *literatura* de vez que, aparecendo o Classicismo como manifestação do passado colonial, o nacionalismo literário e a busca de modelos novos, nem clássicos nem portugueses, davam um sentimento de libertação relativamente à mãe-pátria; finalmente c) a noção já referida de atividade intelectual não mais apenas como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional (CANDIDO, 1959, p. 11).

Para esse *empenho* concretizar-se foi importante a afirmação de uma *tendência genealógica*, termo esse também definido por Candido (1959), que buscava inserir o passado brasileiro em uma tradição ainda informe, porém, ornamentada pela figura do indígena como gloriosa. Nesse sentido, o autor caracteriza o período romântico como tendo uma *missão*: “A contribuição típica do Romantismo para a caracterização literária do escritor é o conceito de **missão**. (...) Missão puramente espiritual para uns, missão social para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior. (...)” (CANDIDO, 1959, pp. 25-26).

Os indígenas transfigurados na literatura não eram condizentes com o indígena real do século XIX, o do cotidiano, mas sim com índios do primeiro contato com os colonizadores do século XVI. Esses eram indígenas em estado de “pureza”, “autênticos”, “nobres”, uma espécie de Adão e Eva no paraíso, ainda não contaminados com a “civilização” e seus pecados:

(...) Tudo isso ajudou a elaborar um conceito favorável, não sobre o índio de todo o dia, com o qual ainda se tivesse contato, mas sobre o índio das regiões pouco conhecidas e, principalmente, o do passado, que se pôde plasmar com a imaginação até transformá-lo em modelo ideal. Note-se que esse índio eponímico, esse antepassado simbólico justificador tanto da mestiçagem quanto do nativismo, podia ter curso livre no plano da ideologia porque a sua evocação não tocava no sistema social, que repousava sobre a exploração do escravo negro – e este só receberia um esboço de tratamento literário idealizador na segunda metade do século XIX, quando começou a crise do regime servil (CANDIDO, 1987, p. 173).

Diante desse *empenho* de corrigir um passado, via literatura, e transformá-lo em glorioso e digno para a História do Brasil, houve a necessidade de transfigurar o indígena para justificar a mestiçagem do povo brasileiro:

(...) Sentindo o problema, eles se adequaram à situação, criando o mito da nobreza indígena, que redimiria a *mancha* da mestiçagem; e chamaram *princesas* às filhas dos caciques, incorporadas à família do branco a título de companheiras ou esposas, além de disfarçar quanto puderam a poligamia de fato, com que os primeiros colonizadores se ajustaram às condições do meio. (...) (CANDIDO, 2007, p. 181).

Essa transfiguração do indígena, paradoxalmente, revela-se também como expressão do genocídio praticado contra os povos indígenas, já que aquele que se erigia como símbolo nacional máximo (tanto quanto a verdade dos valores nacionalistas da Independência) não estava mais de fato disponível, mas já havia sido extinguido durante os

primeiros séculos da colonização. Há uma estimativa feita por Ribeiro (1995) de que havia cinco milhões de indígenas em 1500, em 1800 esse número tinha caído para cerca de um milhão de indígenas. Hoje, há cerca de setecentos mil indígenas “brasileiros”.<sup>5</sup>

O Romantismo literário brasileiro é, de certa forma, uma reprodução da lógica da dominação que se vai configurando em uma literatura orgânica. Porém, dentro dessa lógica da dominação, a classe dominante brasileira tinha que lidar com as vozes que deveriam ser transfiguradas para afinar o coro do projeto nacional, que, nesse caso específico, são os indígenas. Vozes caladas que, paradoxalmente, acabam sendo representadas literariamente. Podemos, diante dessa perspectiva, revelar as contradições e ambigüidades do texto literário, que deixa ver o destino imposto à cultura indígena.

Em *Literatura de Dois Gumes*, Candido afirma que, em país periférico e colonizado, como é o caso brasileiro, houve a necessidade de aumentar, forjar, transfigurar a mata e a natureza, para compensar a pobreza que assolava o país em relação a todos os outros aspectos: não tínhamos uma cultura literária forte; as estruturas institucionais eram débeis e os recursos materiais, dominados pelo processo de exploração brutal da terra pelo colonizador; e essa condição de atraso estava sendo exposta, em antítese, ao se vangloriar literariamente a natureza. O Brasil aparece, assim, como paradisíaco:

No Brasil, sobretudo naqueles séculos, esse estilo equivalia a uma *visão* – graças à qual foi possível ampliar o domínio do espírito sobre a realidade, atribuindo sentido alegórico à flora, magia à fauna, grandeza sobre-humana aos atos. Poderoso fator ideológico, ele compensa de certo modo a pobreza dos recursos e das realizações; e ao dar transcendência às coisas, fatos e pessoas, transpõe a realidade local à escala do sonho. (...) (CANDIDO, 1987, p. 173).

Essa valorização da natureza tem como objetivo transformá-la, *transfigurá-la* em maravilhosa, em uma tentativa de ocultar as debilidades institucionais e, forja, portanto, um país em que não havia problemas estruturais. Além disso, a transfiguração da natureza tinha um claro viés colonizador:

---

<sup>5</sup> Apesar de não quisermos aprofundar essa questão, que não é exatamente o objeto desta pesquisa, é importante ressaltar que, como o indígena foi utilizado para a justificação ideológica para a formação nação brasileira, não faz sentido o termo índio *brasileiro*, já que faz parte de uma ideologia que retira das populações indígenas o seu passado pré-colonial (anterior ao também fictício “descobrimento do Brasil”). Ou seja, faz-se do indígena um *brasileiro*, o que é, em certo ponto de vista, uma ficção colonialista, repetida incessantemente para impor às populações indígenas uma “mentirada gentil” e colonizadora.

(...) Este movimento da imaginação pode ser também considerado uma forma de orientar inconscientemente a realização da Conquista, pois permitiu não apenas estimular a exploração de recursos naturais, mas, indiretamente, penetrar na vastidão desconhecida e submetê-la às normas e à cultura impostas pela Metrópole (CANDIDO, 1987, p. 169).

Nesse objetivo de se formar a nação brasileira, o passado colonial tinha que ser transfigurado para fomentar o sentimento de nacionalidade, de pertencimento a uma nação, encobrando, assim, os aspectos contraditórios e negativos do processo colonizador: “(...) Deste modo, como ocorre em toda a sociedade nova, os aspectos heterodoxos foram reduzidos ao padrão dominante, e os arrivistas da Colônia procuraram legitimar a sua posição social preeminente por meio de uma *correção* do passado. (...)” (CANDIDO, 1987, p. 174).

Essa valorização extrema da natureza brasileira e dos “bons frutos” que há nestas terras é um reflexo de um país que “nasce” como mercadoria. “Nasce” dentro de um contexto de país colonizado e periférico, destinado a ser explorado comercialmente pela metrópole, ou seja, a ser mercadoria, num momento em que a exploração das colônias é de vital importância para o fortalecimento comercial das metrópoles.

Assim, *transfiguração* é um termo que é compreendido neste trabalho como um procedimento literário, que, no Brasil, esteve intrinsecamente associado à ideologia do século XIX como também à *tendência genealógica*, ou seja, inventar um passado que fosse, ao mesmo tempo, desligado da metrópole como também uma glorificação imaginária do Brasil. Entretanto, como parte do fazer literário, o gesto transfigurador produziu contradições estéticas – como a de afirmar uma narrativa e uma poética independentes por meio de formas estéticas que se produziam e reproduziam na mais profunda dependência - que acabavam por evidenciar contradições históricas, as quais, pelo processo literário da transfiguração, tornavam visível aquilo mesmo que pretendiam esconder, como as vozes silenciadas em violência brutal dos indígenas fossilizados em mito nacional.

Para melhor compreendermos como surgiu essa transfiguração do indígena no Romantismo, buscamos analisar como foi transfigurado o indígena nas primeiras crônicas coloniais, que são a referência de leitura (tanto histórica como antropológica) dos escritores brasileiros árcades e românticos. Além de tentarmos formular a idéia de *bom selvagem*

vinda de filósofos como Montaigne e Rousseau, que também serão a base para a transfiguração do indígena no romance nacional.

## 1.2 Dos cronistas/colonizadores à tradição da transfiguração do indígena

Pensamos que a transfiguração do indígena na sociedade brasileira tem um início ou um “protótipo” já na época colonial, que, independe da formação da Literatura Brasileira. Posteriormente, essa transfiguração inicial é desenvolvida no período arcádico e romântico e consolida, inclusive, uma tradição na forma de transfigurar o indígena.

Podemos definir, então, que é a partir do período colonial que se inicia a transfiguração do indígena. Transfiguração em que aparecem as típicas visões do indígena: o índio mau e canibal ou o índio bom e adâmico (índio bom, porque disposto a ser catequizado). Não temos por objetivo procurar uma referência à realidade nessas primeiras “crônicas”, pois, o que importa neste estudo, é o imaginário fantástico desses primeiros cronistas/colonizadores. Para Antonio Candido, essas crônicas tinham como objetivo o relato da colonização:

(...) O que houve foi uma produção de crônicas e relatos no sentido já exposto, segundo quatro grandes linhas: informação sobre a natureza e os índios; narrativa dos acontecimentos; edificação religiosa e catequese; defesa da Colônia contra invasores estrangeiros, sobretudo franceses e holandeses. (...) (CANDIDO, 2007, p.22).

A transfiguração do indígena inicia-se a partir dos relatos dos primeiros europeus sobre a “Terra do Brasil”. Podemos definir como cronistas tanto Pero Vaz de Caminha, como Américo Vesúpcio, Pedro Álvares Cabral e até Cristóvão Colombo. Desses vários cronistas/colonizadores é que surgem as primeiras *manifestações literárias*. Esses cronistas foram os primeiros a esboçar o processo de transfiguração do indígena em suas narrativas, e, posteriormente, essas crônicas vão ser lidas no período arcádico e romântico da literatura nacional como base histórica e antropológica para a transfiguração do indígena. Essas crônicas também são lidas por filósofos que, como Montaigne, conceituam a idéia de *bom selvagem*.

Então, entender o imaginário fantástico desses cronistas/colonizadores é compreender um elemento importante da transfiguração do indígena na Literatura

Brasileira, isto é, sua profunda relação com a colonização da “Terra do Brasil”. A própria palavra *índio* parte de uma concepção errônea de Cristóvão Colombo de pensar que se encontrava na Índia e não em outro continente e, a partir desse erro, a transfiguração do indígena foi se construindo gradativamente. A Índia, por ter sido o país com que os europeus entraram em contato antes do Brasil, dá fundamento, de maneira fantástica, à transfiguração do “indígena brasileiro”.

Encontramos, portanto, na própria etimologia da palavra “índio”, um conceito que justifica a exploração do indígena no período colonial. A raça<sup>6</sup> indígena foi ideologicamente construída para a inserção dos indígenas dentro da máquina capitalista moderna, em que o índio é: ou mão de obra para o projeto colonial; ou exterminado por ser um empecilho para essa colonização; ou mercadoria exótica para exibição nas cortes européias (como eram os macacos, as aves e os frutos brasileiros).

Assim, o sociólogo peruano Aníbal Quijano explica que o conceito de raça indígena foi concebido pelos europeus a partir da colonização na América. A idéia de raça revela a máquina colonialista, em que há uma hierarquia preestabelecida de raças. O problema da exploração do indígena não pode ser visto como um caso particular de exploração, já que sobre o indígena e o negro é que se manteve a base de toda a estrutura capitalista de divisão internacional de trabalho e de distribuição de riquezas<sup>7</sup>. Em consequência, ocorre uma divisão do trabalho, geograficamente estabelecida a partir da colonização e sua subsequente modernidade: “Las nuevas identidades históricas producidas sobre la base de la idea de raza, fueron asociadas a la naturaleza de los roles y lugares en la nueva estructura global de control del trabajo. (...)” (QUIJANO *in* LANDER, 2000, p. 204).<sup>8</sup>

Essa invenção da raça indígena leva a uma massificação homogênea de diversos povos indígenas existentes que são, na realidade, distintos uns dos outros. O indígena não é

---

<sup>6</sup> A definição de raça está entrelaçada à questão econômica: “2. Consideramos as condições econômicas como o que condiciona, em última análise, o desenvolvimento histórico. Ora, a própria raça é um fator econômico. (...)” (MARX & ENGELS, 1988, p. 19)

<sup>7</sup> No Brasil, mais do que outros países da América Latina, a escravidão do negro é parte decisiva nessa divisão de trabalho e de distribuição de riquezas, porém, nos deteremos no caso do indígena por ser esse o “objeto” deste estudo.

<sup>8</sup> “As novas identidades históricas produzidas sobre a base da idéia de raça foram associadas à natureza dos papéis e lugares na nova estrutura global de controle do trabalho. (...)” (*tradução minha*).

um só, são inúmeros povos com história e cultura diferentes, porém, para operar de maneira eficiente, o processo colonizador reduz esses povos à categoria do “indígena”.

O problema de se naturalizar o termo “indígena”, para Quijano, é o de que a condição de ser “indígena” não se modifica, essencialmente, com as futuras transformações políticas, sociais e econômicas que ocorrerão na América como, no caso do Brasil, ao tornar-se independente da metrópole portuguesa em 1822. A categoria “indígena” não se altera, mantendo os indígenas, historicamente, em uma posição de inferioridade que é visível ainda hoje em dia:

E a idéia de ‘raça’ tinha sido imposta não somente como parte da materialidade das relações sociais – como era o caso da escravidão ou da servidão, o que conseqüentemente pode mudar – mas como parte da materialidade das próprias pessoas, como era, precisamente, o caso dos ‘índios’, ‘negros’, ‘brancos’. E, portanto, neste nível, não havia mudanças possíveis. E este era, exatamente, o ‘problema indígena’: não era suficiente tirar dos ‘índios’ o peso das formas não salariais de divisão do trabalho, como a servidão, para torná-los iguais aos demais, como tinha sido possível na Europa no decorrer das revoluções liberais. (...) (QUIJANO *in* DUPAS, 2008, p. 309).

De acordo com o interessante livro de Affonso Arinos de Mello Franco (1905-1990), *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*, (1937), o indígena “brasileiro”, a partir da colonização, foi objeto de especulação literária e fantástica<sup>9</sup> pelos cronistas europeus. Portanto, há cenas incríveis de como eram vistos os indígenas, numa metamorfose da imaginação de figuras monstruosas medievais junto a imagens transfiguradas do que os europeus julgavam serem os indianos. As histórias narradas sobre os indígenas são quase como fábulas e, inclusive, eram narrativas que alcançavam um grande sucesso na Europa, alguns livros tornaram-se algo aproximado ao que hoje se chama de *best-sellers*.

Mais do que apenas uma visão maravilhosa de um mundo europeu que acabou de sair da Idade Média, essa imagem do indígena mais perto da animalidade do que do ser humano cristão é parte da ideologia da colonização da “Terra do Brasil”. Essas figuras monstruosas, que os primeiros colonizadores pintavam, podem ser caracterizadas como os primeiros traços do que mais tarde será a *transfiguração* do indígena, em um

---

<sup>9</sup> O “fantástico” aqui descrito está em sentido do senso comum e não da literatura *fantástica*.

entrecruzamento da narrativa quase fantástica dos primeiros cronistas/colonizadores à referência da época.

Franco (1937) relata, então, duas visões fundamentais que os europeus criaram dos indígenas “brasileiros”. De uma parte, eles eram os *maus selvagens* ou os “canibais” e, de outro lado, eram os *bons selvagens* que eram, quase, como Adão e Eva no paraíso, e prontos para serem catequizados. A Bíblia, como narrativa literária e histórica, é parte inerente desse inconsciente imaginário, para que esses primeiros navegantes interpretassem quem eram os habitantes da “Terra do Brasil”.

As mulheres indígenas, de uma forma peculiar, encantavam esses cronistas e são descritas pela sua nudez e pela beleza dos seus corpos. Encontramos, portanto, o protótipo de Iracema:

(...) Eram ellas bem feitas, sólidas, carnudas. Os seios duros, não se encontrando infelizes que os exhibissem flácidos e pendentes. A pelle dos ventres unida e lisa, mesmo nas multíparas, que apresentavam corpos virginaes. E esta semelhança entre umas e outras, – accentua estaticamente o nosso escriptor – se observava inclusive nas partes ‘que não podem honestamente ser nomeadas.’ (sic) (FRANCO, 1937, p. 38).

Gradativamente, essa transfiguração foi tornando-se cada vez mais refinada ou mais verossímil, porém, a tradição do *índio*, que é uma antítese ao “civilizado”, segue hodiernamente. O indígena está fixado, quase sempre, aos conceitos de animalidade, sensualidade e primitividade; e o civilizado, ao contrário, com os de racionalidade e superioridade. Tanto o *mau selvagem* ou canibal, como o *bom selvagem* partem dessas narrativas literárias e históricas do imaginário europeu entrelaçado à memória de suas vivências em terra brasileira.

Por isso nos perguntamos: que índio foi representado, como foi trabalhado esteticamente pela literatura e por quê? Ou melhor, como foi transfigurado, metamorfoseado, transformado e forjado o indígena neste elo entre o projeto colonialista e a universalização do capital diante desta nova “Terra do Brasil”, destinada a ser explorada comercialmente?

O racismo, no contexto histórico da colonização, está inserido na relação social-econômica entre o colonizador frente ao colonizado, relação, é claro, desigual e impositiva. O racismo, de acordo com o filósofo Frantz Fanon (1925-1961), obedece a uma prática

lógica de desumanização do colonizado para justificar a colonização, ou seja, é uma ideologia que condiz com uma necessidade econômica de exploração de um país ou de um povo. A colonização opera nesta tentativa de reificação, de tornar o indígena um instrumento, uma coisa ou um animal. O racismo, por ter esse claro viés econômico, é necessário para manter a condição de exploração de um povo subjugado (FANON, 1968).

A *Crônica da Companhia de Jesus*, do padre Simão de Vasconcelos (1596?-1671), é uma dessas narrativas que iniciam a transfiguração dos indígenas e revela, de maneira indireta, como foi o processo colonizador. Esse livro é a base documental que fundamenta o trabalho dos escritores árcades, como Basílio da Gama e Santa Rita Durão, e também o dos românticos, como José de Alencar. O padre Simão de Vasconcelos nasceu em Portugal e veio para o Brasil aos dezenove anos de idade, onde entrou para a Companhia de Jesus em 1616. Ele acompanha a vinda do padre Antonio Vieira, como também a do padre Manuel da Nóbrega, ao Brasil.

A interpretação que Vasconcelos (1977) concebe do Brasil é também uma transfiguração dos indígenas, da natureza e de toda uma concepção de um mundo “recém-descoberto” e revela o objetivo de cristianizar e civilizar. Faltava muito para o Brasil daquela época alcançar a “civilização cristã e européia”, nessa visão. O Brasil era o “novo mundo” e os indígenas aqui encontrados eram seres humanos, porém, amalgamados com as figuras de Adão e Eva, além de também serem mercadorias exóticas para a exportação:

(...) Porém a outra parte da terra, outro mundo igual, não menos aprazível, da qual dissera o mesmo Criador, que era muito boa; deixou-a ficar em esquecimento, sem Paraíso, sem Patriarcas, sem sua divina presença humanada: sem luz da Fé, e salvação; até que depois decorridos os séculos de 6691 anos, deu ordem como aparecesse este novo, e encoberto mundo, e foi a seguinte. (VASCONCELOS, 1977, p. 50).

O Brasil, na perspectiva de Vasconcelos (1977), estava “encoberto”, era “novo”. Era um mundo, apesar de recente, que Deus havia “projetado”, porém, faltava, ainda, um longo caminho a ser percorrido para alcançar a “moderna” e “civilizada” Europa.

A modernidade, de acordo com Enrique Dussel (1934-), se fez a partir da colonização da América pela Espanha e por Portugal<sup>10</sup>. Para se autodenominarem “modernos”, os europeus tiveram como contraste a cultura indígena, considerada “arcaica” e “primitiva”. E, como na modernidade está embutida uma certa superioridade, já que, inclusive, o conceito de modernidade refere-se ao que é atual, essa pseudosuperioridade era a ideologia da colonização (e, portanto, do extermínio, da escravização etc). Impõe-se, então, o “novo mundo” em oposição ao “velho mundo” europeu. Como tudo que é “novo” é uma espécie de *tabula rasa*, fez-se necessário, então, colonizar, construir (ou destruir na visão do colonizado), formar, forjar esse “novo mundo descoberto” (DUSSEL, 1997).

Essa ideologia parte de que a “raça” indígena é primitiva e a européia é “civilizada”. Para Enrique Dussel, a modernidade européia encobre um mito fundamental: a violência sobre o Outro. A razão européia chega ao seu limite ao se deparar com o Outro. Se o Outro não admite ser submetido à razão da modernidade européia por livre e espontânea vontade, então, o Outro tem que ser submetido à força. Não há mais razão e nem diálogo, apenas a violência:

Aqui passamos inadvertidamente do “conceito” de Modernidade para o “mito de Modernidade”. O “conceito” mostra o sentido emancipador da razão moderna com respeito a civilizações com instrumentos, tecnologias estruturas práticas políticas ou econômicas menos desenvolvidas, ou ao menor grau de exercício da subjetividade. Mas, ao mesmo tempo, oculta o processo “de dominação” ou “violência” que exerce sobre outras culturas. Por isso, todo o sofrimento produzido no Outro fica justificado porque se “salva” a muitos “inocentes”, vítimas da barbárie dessas culturas. (...) (DUSSEL, 1997, pp. 77-78).

Essa modernidade européia e a visão do indígena como primitivo foram sendo propaladas, continuamente, em todo o continente americano nesse projeto colonizador cristão e moderno europeu. E a literatura, muitas vezes, fez parte desse projeto colonial, que encobre ou, por vezes, legitima a violência contra o indígena.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Assim se demonstra que a constituição da racionalidade européia foi uma forma de dominação do outro e da natureza (e de si próprio). Porém, a Europa só foi ser colonizadora a partir do século XVI, antes dessa época, ela também sofria por ter sido colonizada pelos árabes.

<sup>11</sup> Um exemplo dessa justificação ideológica do genocídio indígena encontra-se no Canto IV de *Caramuru*, de Santa Rita Durão, em que se narra uma guerra entre indígenas de maneira sangrenta e belicosa, porém, os indígenas que combatiam junto ao português Diogo Álvares Correia são os vencedores.

O filósofo Enrique Dussel propõe, em *1492 – O Encobrimento do Outro*, (1997), que a modernidade se deu com a colonização da América. Porém, mais do que um confronto com o Outro indígena, a modernidade é um movimento interno da Europa, da passagem do feudalismo para o capitalismo. História, portanto, intrinsecamente européia, que tem relações com a “acumulação primitiva” do capital, advinda das colônias, como era o caso brasileiro:

Na lenta transição secular do feudalismo para o capitalismo, os historiadores e economistas estão de acordo, em geral, para considerar dois momentos fortes, dois pontos de ruptura: em primeiro lugar, a Renascença, em diferentes momentos e países, período de relaxamento e vínculos sociais medievais e início do processo de “acumulação primitiva”; em seguida, e mais definitivamente, a revolução industrial do século XVIII que torna hegemônico o sistema de produção capitalista baseado nas leis de mercado. (...) (LÖWY; SAYRE, 1995, p.77).

O capitalismo se desenvolve, então, a partir da Europa e dos países mais industrializados europeus, e se expande para o “resto” do mundo, comercializando e impondo o modo de produção burguês em terras e povos que, anteriormente, tinham o seu modo de produção próprio. De acordo com Marx e Engels, em *Manifesto Comunista*:

Com o rápido aperfeiçoamento de todos os instrumentos de produção, com as comunicações imensamente facilitadas, a burguesia arrasta para a civilização todas as nações, até mesmo as mais bárbaras. Os baixos preços de suas mercadorias são a artilharia pesada com que derruba todas as muralhas chinesas, com que força à capitulação o mais obstinado ódio dos bárbaros aos estrangeiros. Obriga todas as nações, sob pena de extinção, a adotarem o modo de produção da burguesia; obriga-as a ingressarem no que ela chama de civilização, isto é, a se tornarem burgueses. Numa palavra, cria um mundo à sua imagem e semelhança.” (MARX; ENGELS, 1988, p. 70).

No Brasil, o encobrimento da sabedoria indígena também se dará via literatura, já que os povos indígenas não possuíam literatura escrita (ou nem tinham literatura e sim mitos ou histórias narradas ancestralmente). No mundo regido pelo capital, à linguagem escrita é atribuído um valor de troca, no sentido de que a escrita assume um grau de fetichização e se reifica a tal ponto, que a produção oral, na perspectiva das relações econômicas-sociais-culturais dominantes, acaba relegada a valor secundário, sendo também fetichizada e reificada; a serviço da dominação, a tradição oral, como a tradição escrita, acaba por aumentar a distância entre dominadores, letrados e iletrados, e, sendo instrumentalizada, trabalha, sem o querer, para a manutenção do sistema que a extingue ao

reduzi-la a exotismo ou a bem cultural correspondente às camadas sociais pobres e excluídas.

Para o padre Simão de Vasconcelos, a sabedoria indígena dos pajés era um engodo e um empecilho para a catequização dos indígenas. Em *Iracema*, como veremos no capítulo II desta dissertação, percebe-se que há essa mesma perspectiva de que os pajés são aqueles que enganam os indígenas. Os pajés são como a figura medieval dos “bruxos”, fazendo, inclusive, pactos com o diabo e, por isso, as suas “feitiçarias” não passam de uma aparência para enganar os indígenas:

17. Têm grande canalha de feiticeiros, agoureiros e bruxos. Aqueles (a que chamam Pajés, ou Caraíbas) com falsas aparências os enganam; e estes os embruxam a cada passo. Os Tapuias neste particular são os piores; porque além de não conhecerem a Deus, crêem invisivelmente o diabo em formas ridículas de mosquitos, sapos, ratos, e outros animais desprezíveis. (...) (VASCONCELOS, 1977, p. 121).

Na *Crônica da Companhia de Jesus*, encontramos imagens dos indígenas como seres monstruosos, canibais e, inclusive, uma descrição de mulheres indígenas como se fossem as amazonas. Em *Caramuru*, de Santa Rita Durão, há uma releitura das mulheres indígenas como amazonas. No Canto IV, por exemplo, a personagem Paraguaçu comanda as amazonas contra os caetés.

Assim, Vasconcelos (1977) narra o encontro entre indígenas e colonizadores, e também as várias hipóteses de como esses primeiros habitantes vieram a povoar a “Terra do Brasil”. Há diversas teses, todas elas bastante inverossímeis, como a de que os indígenas chegaram aqui a partir de navios do rei Salomão; ou a Guerra de Tróia (os sobreviventes da dita guerra teriam fugido para a América); ou a dos africanos que aqui vieram; ou a dos judeus (que torna os indígenas inferiores aos europeus, de acordo com o autor); ou, o que o padre Simão de Vasconcelos considera a teoria mais provável, a de que os indígenas vieram para o Brasil a partir da destruição da ilha Atlântida, história essa relatada por Platão. Os indígenas, na crônica do mencionado padre, narram que vieram para o Brasil depois do dilúvio bíblico, junto com a Arca de Noé. Essa mesma narrativa é retomada por Durão (2000), em *Caramuru*, no Canto III, em que o indígena Gupeva explica a origem da vinda dos indígenas ao Brasil para o português Diogo Álvares Correia. E, também, Darcy Ribeiro, no seu livro autobiográfico *Testemunho* (1990), narra que alguns indígenas

contavam essa mesma versão do dilúvio bíblico junto ao aparecimento das nações indígenas.

Os indígenas são transfigurados, na crônica de Vasconcelos (1977), de formas distintas: ou são seres monstruosos que têm os pés virados para trás, como os monstros indianos; ou como parte da mitologia grega transportada para o Brasil (as incríveis amazonas e as indígenas idosas que são descritas como *harpías* e devoradoras de carne humana); ou são canibais (ele narra a morte do bispo Sardinha ao ser devorado por Caetés, logo depois de um naufrágio). Narra, também, histórias de indígenas “bons” e que ajudam os colonizadores (os índios “bons” são os que querem ser catequizados, na visão do autor); indígenas que eram “maus” e depois foram pacificados (ou catequizados); indígenas que serviram como mão de obra para expedições na colonização dos sertões brasileiros; ou, como mercadoria exótica que encanta os salões da nobreza européia; e, indígenas como animais, “feras e intratáveis”.

Assim, junto dos papagaios e das amostras de ouro, também embarcavam indígenas para a Europa, em uma travessia da qual, muitas vezes, não chegavam sequer vivos ao seu destino final, que era o de serem exibidos como quase humanos ou quase animais, diante da nobreza européia:

Corridas estas ilhas, e comunicada a gente delas, fera, e intratável, que se admirava muito de ver tais hóspedes em suas terras; edificou Colon [Cristóvão Colombo] um castelo e presidiado com 40 soldados, tomou 10 homens dos índios naturais, 40 papagaios, e algumas mostras de ouro finíssimo, e voltou à Europa. (VASCONCELOS, 1977, pp. 52-53).

Diante desse confronto ou acolhimento da figura dos indígenas, Vasconcelos (1977) relata como há ouro, prata e riqueza nessas terras. Demonstrando e justificando, para os seus possíveis leitores, como era importante a colonização da terra brasileira.

O mapeamento do Brasil também é importante para esse padre e para o intuito colonizador. Na crônica há várias descrições de rios e da latitude onde se encontram acidentes geológicos, expondo os conhecimentos sobre esta “nova” terra, sobre a qual há dúvidas se é uma ilha ou um continente.

Assim, esse mapeamento é o passo inicial para a designação das primeiras cidades brasileiras, além da nomeação de rios e de outros acidentes geológicos. A demarcação das

idades é de vital importância para os primeiros colonizadores poderem se situar no Brasil. Por isso, há vários exemplos das genealogias toponímicas das cidades e estados brasileiros: “Vitória”, a capital do Espírito Santo, foi nomeada assim, por causa da vitória de uma batalha entre portugueses e indígenas; “Paraguaçu” é a designação de um rio importante na Bahia; e há várias outras nomeações como Olinda, Pernambuco etc.

Vasconcelos (1977) narra a vinda do português Diogo Álvares Caramuru, como foi o seu naufrágio e como conseguiu sobreviver e não ser devorado pelos indígenas; a sua passagem de cativo a senhor, ao utilizar a pólvora; as suas várias mulheres; a sua ida com Paraguaçu para a França, em que outras indígenas seguem a nado o seu navio, tendo uma, inclusive, morrido afogada nessa ocasião, episódio semelhante à morte de Moema, narrada por Santa Rita Durão em *Caramuru*; o batizado de Paraguaçu e como ela se torna Catarina, a princesa do Brasil; a descrição dos “bons frutos” que há na terra brasileira; e, por fim, o retorno ao Brasil.

A passagem em que Vasconcelos (1977) narra a “morte de Moema” é interessante por descrever um dos episódios mais emblemáticos da poesia de Durão, demonstrando, portanto, como foi a releitura dessas crônicas coloniais pelos escritores árcades. Um dos aspectos curiosos de se notar é que as várias mulheres de Diogo Álvares reduzem-se, em *Caramuru*, a apenas duas (Moema e Paraguaçu), revelando a necessidade de tornar o português um personagem que respeitasse os dogmas católicos:

Nestes termos estava, quando chegou a esta baía uma nau francesa, determinou passar nela a Portugal por via de França, e carregando-a de pau-brasil, embarcou a mais querida de suas mulheres, dotada de formosura, e princesa daquela gente. Fez-se à vela, não sem grande inveja das que ficavam. Delas contam alguns, que chegaram a lançar-se a nado seguindo a nau, com perda de uma, que ficou afogada nas ondas. (...) (VASCONCELOS, 1977, p. 193).

A morte de Moema e a ida de Diogo Álvares Caramuru para a França têm como referência histórica e fantástica um relato que Affonso Arinos de Mello Franco sobre uma indígena que teve um filho com um colonizador inglês:

(...) Furiosa e abandonada, a pobre, que teria sido capaz de morrer mil vezes pelo ingrato, pegou o filhinho, que também era d'elle, despedaçou o corpozinho tenro, com uma sanha feroz, e atirou metade do cadaver ao mar, em direcção do navio, enquanto apertava, soluçando, o resto sangrento que lhe ficara entre as mãos. Como os marinheiros perguntassem ao inglês o que significava aquella scena horrenda, este se limitou a dizer que a mulher era selvagem e que o caso não merecia nenhuma atenção. (sic) (FRANCO, 1937, p. 47).

O Brasil, ao nascer como mercadoria e, nesse imaginário colonial, como parte de um paraíso terrestre (esquecido até aquela data por Deus), era fonte inesgotável de produtos e riquezas para a Europa. O Brasil nascia assim, moderno, em uma estrutura de acumulação primitiva de capital. O padre Simão de Vasconcelos narra, portanto, as “maravilhas” naturais ou quase, que abundavam na “Terra do Brasil”: a exportação de pau-brasil, primeira matéria-prima a ser explorada e comercializada pelos portugueses; a enorme quantidade de peixes e caças que nem sequer existiam na Europa; o clima tropical em que “se plantando tudo dá”; a quantidade de frutos como o abacaxi<sup>12</sup> (que para esses cronistas lembrava a coroa real) e o maracujá; as aves e em especial, o papagaio, por esse “saber falar”; os macacos, que, na Europa, serão bichos domésticos para a classe mais abastada; o ouro e a prata, que estavam em todos os lugares e que os indígenas já conheciam e apreciavam (o que é inverossímil, já que o ouro só será “descoberto” e explorado em 1695); os indígenas, que são um misto de mão de obra, de mercadoria exótica e ameaça à tranqüilidade do comércio português; e a já crescente plantação de cana-de-açúcar, base da economia colonial:

104. Por conclusão deste livro, e descrição do Brasil, em que temos escrito as qualidades da terra, o temperamento do clima, a frescura dos arvoredos, a variedade de plantas, e abundância de frutos, as ervas medicinais, a diversidade de viventes, assim nas águas, como na terra, e aves tão peregrinas, e mais prodígios da natureza, com que o autor dela enriqueceu este novo mundo: poderíamos fazer comparação, ou semelhança, de alguma parte sua, com aquele paraíso da terra, em que Deus Nosso Senhor, como um jardim, pôs a nosso primeiro pai Adão. (...) (VASCONCELOS, 1977, p. 166).

Vasconcelos (1977, p. 188) narra o comércio que se realizava entre Brasil e Portugal, demonstrando a eficiência da máquina colonialista, com milhares de navios portugueses desembarcando na “Terra do Brasil”, anualmente. O açúcar<sup>13</sup> era a “moeda” corrente daquele século XVII e adoçará a riqueza do reino de Portugal:

(...) não vejo eu como fora possível desembocarem todos os anos desta Bahia para o reino de Portugal tantos milhares de caixas de açúcar, que enchem tão grandiosas frotas, de tanta quantidade de naus, como vemos, toda a doçura, e todo o riso do rei, e do reino. (VASCONCELOS, 1977, p. 188)

<sup>12</sup> O abacaxi ou ananás é símbolo dessa riqueza natural e também da realeza portuguesa no Brasil. Ou seja, é a mercadoria ideal por expressar, na sua própria forma, o Brasil colonial. Esse mesmo tipo de compêndio terá uma releitura em *Caramuru*, de Santa Rita Durão e, inclusive, o abacaxi é narrado de uma maneira especial no Canto VII.

<sup>13</sup> O açúcar também terá a sua releitura em *Caramuru*, de Santa Rita Durão, no canto VII.

O pior empecilho para o padre Simão de Vasconcelos e para o propósito de catequização dos indígenas eram os seus “vícios”. O canibalismo era o costume que mais chocava, porém, também impactavam a licenciosidade sexual; a preguiça; as bebedeiras de cauíim; e as feitiçarias, todas consideradas como grandes entraves para o objetivo de “amansar” os indígenas e de fazê-los descer para as missões jesuíticas, que, posteriormente, serão os aldeamentos:

48. Se bem, poucos dias andados, começaram a conhecer, que a dificuldade da conversão era grande, e não o menor o perigo dela, porque estava esta gente bravia, e arraigada em seus costumes bárbaros, principalmente no de comer carne humana, ter muitas mulheres, ódios, guerras, feitiçarias, e excesso de vinhos; vícios todos, que sobremaneira perturbam os sentidos, provocam a grandes desarranjos, e divertem de tudo o que é de razão. (...) (VASCONCELOS, 1977, pp. 198-199).

A colonização e a importância do Brasil dentro do mercado mundial tornavam os povos indígenas e seu modo de subsistência ultrapassados, ou seja, o comércio mundial foi se propalando cada vez mais e o indígena foi, continuamente, visto como primitivo, canibal, selvagem e irracional, enquanto o modo de vida européia, era visto de forma superior:

*(...) Desde esse punto de vista, las relaciones intersubjetivas y culturales entre Europa, es decir Europa Occidental, y el resto del mundo, fueron codificadas em um juego entero de nuevas categorias: Oriente – Occidente, primitivo – civilizado, mágico/mítico – científico, irracional – racional, tradicional – moderno. (...)*<sup>14</sup> (QUIJANO in LANDER, 2000, p. 211).

É a partir desse pensamento dicotômico que a Europa naturaliza a subjugação do indígena. Quijano analisa como nasce a separação entre corpo e alma na cultura européia e como essa separação é determinante para a posterior classificação entre primitivos/irracionais e modernos/rationais. O cristianismo é a base que fundamenta esse dualismo, em que o corpo é pecaminoso e sujeito a errar, porém, a alma é divina. Para Quijano, esse pensamento se tornará cada vez mais sutil com Descartes:

*Com Descartes lo que sucede es la mutación del antiguo abordaje dualista sobre el ‘cuerpo’ y el ‘no-cuerpo’. Lo que era una co-presencia permanente de ambos elementos en cada etapa del ser humano, en Descartes se convierte en una radical separación entre ‘razón/sujeto’ y ‘cuerpo’. La razón no es solamente una*

<sup>14</sup> “(...) Desse ponto de vista, as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa, quer dizer Europa Ocidental, e o resto do mundo, foram codificadas num jogo inteiro de novas categorias: Oriente – Ocidente, primitivo – civilizado, mágico/mítico – científico, irracional – racional, tradicional – moderno. (...)” (*tradução minha*).

*secularización de la idea de ‘alma’ en el sentido teológico, sino que es una mutación en una nueva id-entidade, la ‘razón/sujeto’, la única entidad capaz de conocimiento ‘racional’, respecto del cual el ‘cuerpo’ es y no puede ser otra cosa que ‘objeto’ de conocimiento. (...) Así el ‘cuerpo’, por definición incapaz de razonar, no tiene nada que ver con la razón/sujeto. (...) De este modo, en la racionalidad eurocêntrica el ‘cuerpo’ fue fijado como ‘objeto’ de conocimiento, fuera del entorno del ‘sujeto/razón’.* (QUIJANO in LANDER, 2000, pp. 212-223).

A conclusão que Quijano chega é que: “(...) Desde esa perspectiva eurocêntrica, ciertas razas son condenadas como ‘inferiores’ por no ser sujetos ‘racionales’. Son objetos de estudio, ‘cuerpo’ en consecuencia, más próximos a la ‘naturaleza’. (...)”<sup>15</sup> (QUIJANO, in LANDER, 2000, p. 224).

O Brasil é um país que nasce como artefato, *ex-nihilo*. De acordo com Paulo Arantes, com base na discussão acerca da obra de B. Anderson, em *Nação e Reflexão*, o nacionalismo e a idéia de nação surgem como comunidades *imaginadas*, como *entidades* e como parte de uma elite, que não é mais europeia, porém, também não se identifica com os indígenas ou com os negros. Nasce, assim, a idéia de uma nação e de uma identidade única através, principalmente, da leitura diária de jornais e de romances:

(...) Digamos que, por mais variada que seja a conceituação da ‘realidade’ da sociedade, comunidade por sua vez, se nosso autor [Benedict Anderson] tem razão, só pode ser imaginada, sob pena de ser uma fraude toda vez que se apresentar como uma entidade substancial realmente tangível: daí sua condição de artefato – no caso da comunidade nacional imaginada – sugerir a analogia profunda que estamos vendo com uma forma artística – o romance, entendido em sua associação com a estrutura básica do ato de imaginar – na qual a promessa utópica da reconciliação não pode se apresentar jamais como realizada, salvo justamente na aparência estética, que como tal não pretende enganar ninguém; trata-se apenas de uma imagem, e mesmo assim cada vez mais rarefeita: o mesmo para o senso comunitário alimentado pela imaginação nacional, para além do fracionamento real de uma sociedade antagonica. (...) (ARANTES, 2006, p.37).

---

<sup>15</sup> “Com Descartes o que sucede é a mutação da antiga abordagem dualista sobre o ‘corpo’ e o ‘não-corpo’. O que era uma co-presença permanente de ambos elementos em cada etapa do ser humano, em Descartes se converte em uma radical separação entre ‘razão/sujeito’ e ‘corpo’. A razão não é apenas uma secularização da ideia de ‘alma’ no sentido teológico, senão que é uma mutação de uma nova id-entidade, a ‘razão/sujeito’, a única entidade capaz de conhecimento ‘racional’, respeito ao qual o ‘corpo’ é e não pode ser outra coisa que ‘objeto’ de conhecimento. (...) Assim o ‘corpo’, por definição incapaz de raciocinar, não tem nada haver com a razão/sujeito. (...) Deste modo, na racionalidade eurocêntrica o ‘corpo’ foi fixado como ‘objeto’ de conhecimento, fora do entorno do ‘sujeito/razão’.

(...) Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como ‘inferiores’ por não ser sujeitos ‘racionais’. São objetos de estudo, ‘corpo’ em consequência, mais próximos à ‘natureza’. (...)” (*tradução minha*).

Portanto, a nação brasileira foi “inventada” e, parte dessa invenção, se deu pela literatura do Romantismo. O ideal de Brasil, nessa época, era a união do indígena transfigurado com o descendente europeu ou com o europeu mesmo, demonstrando, pelas frestas, a tendência genealógica de corrigir ou ocultar um passado genocida em relação ao indígena, como também de glorificar os elementos “naturais” dessa terra, visualizando, assim, o índio transfigurado como o mais legítimo representante brasileiro.

Diante dessa perspectiva de se construir uma nação, vale retomar a idéia de tendência genealógica, que Antonio Candido formula, principalmente, para compreender a literatura brasileira romântica. Justifica-se um passado, que na maior parte das vezes foi violento com o indígena, para formar a nação brasileira:

(...) As Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a “mentirada gentil” do indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário. (CANDIDO, 1959, p. 223).

A literatura dessa época é, de acordo com Antonio Candido, *empenhada*, com o objetivo de se formar uma literatura própria e nacional. Candido (1964), em *Formação da Literatura Brasileira*, cita o escritor que ele considera como o primeiro romântico da literatura nacional, Gonçalves de Magalhães, que formula os princípios básicos do Romantismo literário e da idéia de se formar um país:

- 1) o Brasil precisa ter uma literatura independente;
- 2) esta literatura recebe características do meio, das raças e dos costumes próprios do país;
- 3) os índios são os brasileiros mais lídimos, devendo-se investigar as suas características poéticas e tomá-los como tema;
- 4) além do índio, são critérios de identificação nacional a descrição da natureza e dos costumes;
- 5) a religião não é característica nacional, mas é elemento indispensável da nova literatura;
- 6) é preciso reconhecer a existência de uma literatura brasileira no passado e determinar quais escritores que anunciam as correntes atuais (MAGALHÃES *apud* CANDIDO, 1964, p. 324).

Diante desse contexto do Romantismo literário, o *empenho* e a *tendência genealógica* se fazem presentes na obra do escritor José de Alencar e, principalmente, em *Iracema*:

10. No ‘Prefácio à Sonhos d’Ouro’, datado de 23 de julho de 1872, Alencar dirige-se aos aristarcos do tempo, e discute o ‘período orgânico’ de nossa literatura, que acredita dividida em três fases. A ‘primitiva, que se pode chamar aborígine, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada, são as tradições que embalam a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria que abandonou. *Iracema* pertence a essa Literatura primitiva’(...) (ALENCAR apud MASSAUD, 1998, pp. 19-20).

A particularidade e o regionalismo que José de Alencar tanto almejava, em uma busca da representação da *brasilidade*, encontravam-se, entretanto, permeados de universalismo. Assim, o indígena de José de Alencar representava a força, a honestidade e a coragem dos heróis medievais.

*Iracema*, de José de Alencar, é estruturada literariamente diante desse contexto social e político da literatura romântica do século XIX. Já que, de acordo com Candido (1967, p. 177), “(...) a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita (...)”

Essas “certas representações mentais condicionadas pela sociedade” significam a ideologia de uma época. Ideologia que não apenas significa idéias falsas impostas pela classe dominante, porém, uma forma de pensar intrinsecamente atrelada a práticas cotidianas. Para quem vive “dentro” de uma ideologia, essa se torna “real” e o sujeito é limitado em sua percepção:

Essa, provavelmente, é a dimensão fundamental da “ideologia”: a ideologia não é simplesmente uma “falsa consciência”, uma representação ilusória da realidade; antes é essa mesma realidade que já deve ser concebida como “ideológica”: “ideológica” é uma realidade social cuja própria existência implica o não conhecimento de sua essência por parte de seus participantes, ou seja, a efetividade social cuja própria reprodução implica que os indivíduos “não sabem o que fazem”. “Ideológica” não é a “falsa consciência” de um ser (social), mas esse próprio ser, na medida em que ele é sustentado pela “falsa consciência.” (...) (ZIZEK, 1996, pp. 305-306).

No contexto do Romantismo literário brasileiro há também a influência de pensadores franceses, que elaboraram a idéia de *bom selvagem*. Esses filósofos franceses também fazem uma releitura das crônicas coloniais, como a do padre Simão de Vasconcelos, porém, de uma maneira diversa da perspectiva dos primeiros “cronistas”, surgindo, assim, um questionamento dos valores europeus como superiores.

O filósofo francês Montaigne (1533-1592), em seus *Ensaio*s narra que teve contato com indígenas “brasileiros” em Paris (porém, provavelmente, Montaigne não teve nenhum contato com indígenas, retirando sua idéia de *bom selvagem* das crônicas coloniais). Montaigne é um desses pensadores que influenciaram o Romantismo brasileiro. Se os indígenas eram bárbaros, eles o eram de acordo com a visão e os hábitos europeus, pois, para Montaigne, havia atitudes tão ou mais bárbaras advindas da Europa: “Mas voltando ao assunto, não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra (...)” (MONTAIGNE, 2002, p. 171). Os indígenas estariam, nessa concepção, em uma Idade do Ouro, vivendo em um estado puro, sem ter a contaminação pecaminosa da “civilização”.

Portanto, então, há uma tradição filosófica de pensadores e escritores como Rousseau (1712-1778), Thomas Morus, Rabelais, entre outros, que relêem essas crônicas coloniais, porém, suas obras são um questionamento da superioridade européia, da qual eram críticos. A literatura européia do século XVI também influencia esses filósofos. O poeta francês Pierre de Ronsard (1524-1585) foi um dos leitores das crônicas coloniais sobre a “Terra do Brasil” e das histórias sobre os indígenas e fez uma releitura desse tema em *Ode contre Fortune*, em que valoriza os indígenas em detrimento dos europeus. Ronsard, posteriormente, será lido por Rousseau e possivelmente o influenciou na elaboração do conceito de *bom selvagem*.

As crônicas coloniais, portanto, influenciaram não apenas os escritores brasileiros na sua transfiguração dos indígenas, como também filósofos como Montaigne e Rousseau. E, posteriormente, a formulação do *bom selvagem* retorna ao Brasil como ideologia européia<sup>16</sup>, ou seja, torna-se, nestas terras, uma ideologia de segundo grau<sup>17</sup>. A idéia de *bom selvagem*, formulada por Rousseau, é uma influência para escritores como Santa Rita Durão e o Romantismo literário brasileiro (FRANCO, 1937, pp. 328- 329).

---

<sup>16</sup> “Ahi se vê que, mesmo no terreno ideológico, o Brasil não fugia ao seu destino de nação colonial e de mercado de consumo. As matérias primas, com que se fabricavam as doutrinas futuras, daqui saíam para a Europa, e de lá regressavam transformadas, para o nosso gasto, sob a forma de artigos importados.” (FRANCO, 1937, pp. 328-329)

<sup>17</sup> Aproveitamos aqui um conceito formulado por Roberto Schwarz em seu artigo *Idéias fora do lugar*, que se encontra em *Ao Vencedor as Batatas* (1992), em que o autor define que a ideologia de “primeiro grau” é articulada dentro do contexto das nações centrais e a ideologia de “segundo grau” é a aplicação e a transformação da ideologia de “primeiro grau” nas nações periféricas, como é o caso brasileiro.

Desses primeiros cronistas/colonizadores, formou-se uma tradição da transfiguração do indígena, que foi ganhando corpo e tornando-se cada vez mais verossímil. Além dessas crônicas do período colonial, o Romantismo brasileiro será influenciado pela idéia de *bom selvagem*, conceito formado por Montaigne e Rousseau. O momento histórico de *Iracema* também era profícuo para transformar o indígena “brasileiro” em mito da *brasilidade*. Concluimos daí, como foi longo o processo de transfiguração do indígena, desde as crônicas coloniais até a literatura arcádica e romântica brasileira. Contemporaneamente, essa transfiguração do indígena como mito nacional será questionada por Darcy Ribeiro, em *Maira*.

O que gostaríamos de ressaltar neste passo da pesquisa em que relacionamos a transfiguração do indígena na Literatura Brasileira com a produção dos cronistas, dos filósofos e dos críticos sul-americanos da colonização é o fato de que, no núcleo do processo de transfiguração do indígena, seja ele visto antropológica, sociológica ou filosoficamente, resta evidente algo que a própria literatura problematiza em sua produção transfiguradora do real histórico: o caráter fetichista universalizado da forma-mercadoria que atravessa o gesto transfigurador. Isto é, possivelmente, o processo histórico e estético da transfiguração é uma espécie de mimesis da dinâmica totalizadora do modo de produção capitalista, no seu sentido mais amplo e complexo, em que tudo é atravessado pelo movimento de transformação da matéria-prima em mercadoria.

### 1.3 A transfiguração do indígena em *Iracema* de José de Alencar e a tradição literária em *Maira* de Darcy Ribeiro

*Iracema*, de José de Alencar, e *Maira*, de Darcy Ribeiro, são dois romances nacionais de períodos históricos distintos que trazem o problema da *transfiguração* do indígena na narrativa literária. Diagnosticar o quanto esses romances respeitam a realidade indígena não faz sentido, pois a literatura não parte desse pressuposto de retratar fielmente a realidade. A literatura não é cópia da realidade, porque se torna *poiese* quando pretende ser *mimesis*:

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese* (...) (CANDIDO, 1967, p. 14).

Discutiremos aqui dois autores bem distintos um do outro: José de Alencar e Darcy Ribeiro, pertencentes a dois períodos da história brasileira. Não podemos nos voltar exclusivamente para o século XIX de *Iracema* e nem tampouco unicamente para 1976, época em que Darcy Ribeiro publicou *Maira*, mas podemos buscar entender como a transfiguração literária do indígena se fez presente no passado e como se manteve na atual representação. Ou seja, a literatura e, principalmente, *Iracema*, de José de Alencar, construiu uma forma de ver o indígena, construiu uma “realidade”, que é, em certos aspectos, preponderante até hoje.

Os escritores românticos brasileiros foram em busca do que eles pensavam ser o que era mais legitimamente nacional e particular, em um intuito de formar uma literatura com aspectos regionais. O Romantismo brasileiro, na sua formação, é influenciado pelo Romantismo europeu, porém, nessa tentativa de absorção do modelo europeu há distorções e frestas, revelando, portanto, a dependência cultural, mas também as particularidades dessa transposição do molde europeu para o solo brasileiro. De acordo com Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*:

Com isto já é possível indicar elementos que integram a renovação literária designada genericamente por Romantismo, - nome adequado e insubstituível, que não deve, porém levar a uma identificação integral com os movimentos europeus, de que constitui ramificação cheia de possibilidades. (...) (CANDIDO, 1959, p. 13).

É importante notar que o Romantismo brasileiro não foi homogêneo, houve várias diferenças entre os autores e suas posições ideológicas. Porém, na definição de David Treece, o Indianismo de José de Alencar insere-se no seguinte panorama:

(...) De um lado, havia o Romantismo complacente de Gonçalves de Magalhães e Alencar, pilares do *establishment* conservador; sua interpretação do Império como a culminação e realização do projeto colonial ajudou a legitimar o adiamento da abolição da escravatura e a permanência das oligarquias rurais como classe dominante, depois de assumirem vitoriosamente o papel da burguesia agrária após a Independência. (...) (TREECE, 2008, pp. 23-24).

O transplante de idéias européias ao contexto local fez com que a forma de *Iracema* fosse, em certo sentido, incaracterística, que houvesse falhas e sintomas neste tipo de superposição universal diante do local. E são nessas falhas e fissuras que se encontram

figurados os problemas brasileiros. As “idéias fora do lugar,”<sup>18</sup> em *Iracema*, revelam de certa forma, o processo colonizador e, sem querer, dão voz ao indígena na narrativa literária.

*Maíra*, de Darcy Ribeiro, porém, já na época definida por Candido como “consciência dilacerada do atraso” não tem essa mesma composição “fissurada” de *Iracema*. Ou seja, *Maíra* quebra ou “explode” o regionalismo romântico da transfiguração do indígena. O que Candido, mais tarde, caracterizará como “super-regionalismo”, ou seja, a superação do regionalismo, mas tendo como tema aspectos particulares ou “regionais” brasileiros:

Darcy Ribeiro, que tem uma obra notável de antropólogo e educador, além de uma corajosa atividade de homem público progressista, nunca escrevera antes ficção. O seu romance é uma *retomada original do indianismo*, operando em três planos: o dos deuses, o dos índios, o dos brancos. A correlação dos planos, a força germinal dos mitos, misturada à ordem social do primitivo e tudo questionado pela interferência do branco, são manipuladas com uma maestria narrativa sem modismos nem preconceitos estilísticos, de maneira a atingir aquela modernidade que não é a das vanguardas, e sim a da expressão que encontra uma espécie de plenitude. Com patético, mas com ironia, *ele recria a utilização ficcional do índio em chave transfiguradora, que lembra o que Guimarães Rosa fizera com o regionalismo: uma explosão nuclear* [grifo meu] (CANDIDO, 1987, pp. 214-215).

Para Roberto Schwarz, em *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, (1992), esses defeitos e falhas do romance alencariano são os que melhor expressam os problemas sociais e históricos brasileiros. Visualizar esses defeitos e reconhecê-los como uma característica do Brasil (já que é impossível se voltar a uma época em que não houvesse valores europeus, inclusive porque o romance já é estruturado em uma forma européia) e perceber que as idéias européias aqui se modificam expressivamente, será parte da grandiosidade do romance de Machado de Assis.

Machado de Assis reconhece, na sua literatura, os “erros” e as “faltas” dessa superposição de idéias européias ao contexto brasileiro. As idéias européias estão, sim, fora do lugar no Brasil, e esse reconhecimento faz da literatura machadiana não apenas ruptura, mas também uma espécie de continuidade da literatura produzida por Alencar, de quem

<sup>18</sup> As “idéias fora do lugar” é uma referência ao artigo homônimo de Roberto Schwarz, *As idéias fora do lugar*, que se encontra em seu livro *Ao Vencedor as Batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (1992)

Machado foi leitor. É claro que não podemos ser anacrônicos e pedir que a literatura alencariana fosse além do seu tempo. Ela foi necessária para aquele período e parte dos problemas não explicitados em Alencar encontra-se formulada de outra maneira em Machado de Assis, representando-se, assim, uma tradição literária já consolidada no nosso país. Assim, conclui Schwarz que esses defeitos e falhas são o que, em outro aspecto, são os pontos fortes do romance alencariano:

(...) É interessante notar contudo que estes pontos fracos são, justamente, fortes noutra perspectiva. Não são acidentais nem fruto da falta de talento, são pelo contrário prova de conseqüência. Assinalam os lugares em que o molde europeu, combinando-se à matéria local, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contrassenso (...) (SCHWARZ, 1992, p. 31).

As “idéias fora do lugar”, por fim, demonstram também que não apenas o escritor adaptava de maneira problemática as idéias advindas da Europa a uma realidade que poderia ser antagônica a essas idéias, mas, que, inclusive, representava uma certa visão da elite daquele período. Ou seja, toda a ideologia de um determinado período histórico figurado na narrativa literária estava fora do seu lugar. Mas essa falha demonstrava como o Brasil faz parte de uma modernidade periférica, que não apenas absorve as idéias de fora, mas também as retoma de uma maneira incaracterística.

É interessante notar que Candido, ao elogiar *Maíra* de Darcy Ribeiro, afirma que Ribeiro “recria a utilização ficcional do índio em chave transfiguradora”, ou seja, a *transfiguração* do indígena também acontece em *Maíra*, mas, de forma diversa, demonstrando a questão indígena pelo lado negativo e não mais como a serviço da construção da nação brasileira, ou seja, é uma “chave” que abre uma porta para compreendermos o Brasil. Entretanto, Schwarz (1992), ao comentar sobre Alencar e as deficiências da narrativa literária desse, identifica que “literatura não é juízo” e “uma reputada chave que não abre nada tem possivelmente grande interesse literário”. Da mesma forma que Machado de Assis é um leitor de Alencar e seguidor de uma tradição começada por esse, também poderemos fazer essa mesma analogia em relação a Darcy Ribeiro e José de Alencar. Não sabemos se Ribeiro (1976) leu *Iracema* ou *O Guarani* e talvez ter lido não faça tanta diferença aqui, pois, o que fica claro é que a tradição da transfiguração do indígena acontece em *Maíra*. Porém, enquanto a literatura alencariana desvela as “ideologias do favor e liberal” pelas suas frestas e falhas, Ribeiro (1976) encara essas

ideologias em *Maira*, discutindo, de forma irônica e com humor, os problemas brasileiros e não mais tentando dissimulá-los.

Podemos entender essa tradição da literatura brasileira fazendo parte de um sistema literário que começa a se configurar na metade do século XVIII. Porém, em período anterior a essa formação, já havia *manifestações literárias* desde a época colonial. Assim, Candido evoca um livro escrito por Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), *História da América portuguesa* (1730), em que se encontram transfigurados os elementos centrais, que, posteriormente, fariam parte da tradição literária brasileira de transfiguração do indígena:

Este livro é marcado pelo ânimo hiperbólico e transfigurador com que a natureza e os fatos eram vistos, num exemplo eloqüente da função que o Barroco exerceu como apoio para a ideologia do nativismo, isto é, a formação do sentimento do apreço pelo país e a tendência para compensar as suas lacunas por meio da deformação redentora. (CANDIDO, 2007, p. 30).

Portanto, a transfiguração do indígena começa já no período colonial e é feita uma releitura por árcades como Basílio da Gama (1741-1795), com o *Uruguai* (1769), e Santa Rita Durão (1722-1784), com o *Caramuru* (1781):

Sob certo aspecto, o *Caramuru* é uma chave de abóbada formando par com a *História*, de Rocha Pita. Ele faz uma espécie de balanço da colonização, no momento em que iam aparecer as tendências nativistas mais atuantes, que levariam à Independência em 1822. E a sua matéria sintetiza as linhas temáticas que vimos acima: descrição hiperbólica da natureza; descrição da vida indígena; celebração da defesa do país contra invasores estrangeiros. Vista como episódio da implantação da fé verdadeira, a católica, elemento central desse poema eminentemente religioso (CANDIDO, 2007, p. 36).

Portanto, as crônicas do período colonial são relidas na época arcádica, delineando uma temática para a literatura brasileira e, principalmente, para a nossa discussão, uma representação transfiguradora do indígena:

(...) Ao lado disso, o Arcadismo continuou os esboços particularistas que vinham do passado local, dando importância relevante tanto ao índio e ao contacto de culturas, quanto à descrição da natureza, mesmo que fosse em termos clássicos, como o recurso à metamorfose e às referências pastorais (CANDIDO, 2007, p. 45).

Tanto Basílio da Gama como Santa Rita Durão são relidos pelo Romantismo e são peças-chave para o Indianismo desse período. *Uruguai* e *Caramuru* são obras, tanto

ideologicamente como esteticamente, distintas uma da outra. Basílio da Gama escreve o *Uraguai*, que é considerado por Candido como mais sensível à questão indígena do que *Caramuru*:

O assunto é a expedição mista de portugueses e espanhóis contra as missões jesuíticas do Rio Grande, para executar as cláusulas do Tratado de Madrid, em 1756; a intenção ostensiva, fazer um panfleto antijesuítico para conciliar as graças de Pombal. A análise revela, todavia, que também outros intuítos animavam o poeta; notadamente descrever o conflito entre a ordenação racional da Europa e o primitivismo do índio. (...) Tanto assim que não conseguiu esconder a simpatia pelo vencido, pois tem-se a impressão de que prefere o elemento mais débil, plasticamente mais rico e colorido, revelando deste modo evidente predomínio da sensibilidade sobre os propósitos racionais. (CANDIDO, 1969, pp. 127-128).

Conclui Candido que Basílio da Gama foi reinterpretado como um escritor nacionalista, porém, sem sê-lo definitivamente. Para Candido, no Arcadismo e, mais especificamente, em Basílio da Gama, não se encontra um já nascente nacionalismo e, sim, um nativismo, que demonstra um certo apego à pátria:

(...) Convém, todavia, distinguir nele o *nativismo* do interesse exterior pelo exótico, parecendo haver predomínio deste, pois o indianismo não foi para ele uma vivência, como para os românticos; foi antes um tema arcádico transposto em roupagem mais pitoresca (...) (CANDIDO, 1969, p. 133)

Já Santa Rita Durão narra em forma épica o casamento de Diogo Álvares “Caramuru” e a indígena Paraguaçu, narrativa literária justificadora da colonização e que demonstra pelas suas falhas a resistência indígena e a época colonial. Durão busca como material etnográfico os cronistas/colonizadores já citados anteriormente (como Simão de Vasconcelos), fazendo uma releitura dessas crônicas acerca do indígena e configurando uma tradição dessa transfiguração:

(...) Para a parte que se poderia chamar etnográfica, lançou mão principalmente das ‘Notícias antecedentes, curiosas e necessárias’ da *Crônica da Companhia de Jesus*, do Padre Simão de Vasconcelos (1663). Para os fatos históricos (franceses no Rio, holandeses na Bahia e no Recife), ampara-se na *Nova Lusitânia*, de Francisco de Brito Freire (1675) e na *História da América Portuguesa* de Sebastião da Rocha Pita (1730). Nestes mesmos autores encontrou também elementos da história de Diogo Álvares Correia (...) (CANDIDO, 1969, p.179).

José de Alencar é um leitor tanto de Basílio da Gama como de Santa Rita Durão e podemos ver semelhanças em relação ao Arcadismo, pois há o que Candido define como

“unidade profunda”, que é principalmente histórica, no sentido do empenho de se desejar uma literatura brasileira e que refletisse o que eles consideravam como nacional.

A transfiguração de Darcy Ribeiro é de outro tipo em relação a de José de Alencar e, inclusive, de toda a tradição anterior (arcádica e romântica). Darcy Ribeiro, como antropólogo e estudioso das sociedades indígenas, tem mais dados sobre essas e, por isso, mais *verossimilhança*. Mas, por outro lado, José de Alencar, na sua *transfiguração* do indígena, construiu uma imagem tão forte que até hoje é impactante para a sociedade brasileira. Quando se pensa em indígena, se pensa nos índios de *Iracema* e não nos índios de *Máira*.

## CAPÍTULO II

### A NAÇÃO TRANSFIGURADA EM *IRACEMA* – LENDA DO CEARÁ DE JOSÉ DE ALENCAR (1829-1877)

Neste capítulo analisaremos a obra *Iracema* de José de Alencar, o que essa narrativa tem de semelhante às crônicas do período colonial (que Alencar leu como referência antropológica e histórica); a tradição de transfiguração do indígena que vêm do período arcádico e a originalidade de Alencar em relação a essa tradição; e, como em *Iracema*, conseguimos visualizar, pelas frestas e falhas, os problemas sociais brasileiros configurados em uma narrativa literária. Por ter sido escrita em um período pós-independência, *Iracema* carrega consigo um nascente nacionalismo, um desejo de transfigurar a nação em pátria emancipada e digna para a História dos brasileiros.

José Martiniano de Alencar é um dos principais romancistas da Literatura Brasileira. Escritor prolixo, Alencar publicou vinte e um romances, além de peças de teatro, crônicas e uma autobiografia. *Iracema* é publicada em 1865, oito anos depois de *O Guarani* (1857), esse o seu grande sucesso. Acerca da temática indianista, Alencar também publicou o romance *Ubirajara*, em 1874.

O Indianismo tem o seu início já no período colonial, com várias narrativas (não necessariamente literárias, mas também históricas) acerca do índio, como, por exemplo, a do padre José de Anchieta (1534-1597). Mas ganha corpo e tradição a partir do Romantismo (e da releitura dos arcades pelos românticos) e, principalmente, com escritores como Gonçalves Dias (1823-1864) e o próprio Alencar.

Tanto *O Guarani* como *Ubirajara* têm como tema o indígena, porém, analisaremos *Iracema*, obra emblemática do Indianismo, que narra o “encontro” entre uma indígena tabajara e um português chamado Martim Soares Moreno, que realmente viveu entre os indígenas e foi um dos primeiros colonizadores do Brasil<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> O crítico inglês David Treece comenta, em *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*, a figura histórica de Soares Moreno e a de outros personagens como a de Poti: “Martim Soares Moreno participou de uma dessas campanhas em 1603, tomando parte da conquista

Escolhemos trabalhar com o romance *Iracema*, por ser ele uma obra que tem relevância hodierna, que é lida e conhecida nas escolas brasileiras e, inclusive, por ter formado um padrão representativo do indígena. Há toda uma tradição que remete à *Iracema*, até para desestruturá-la e questioná-la, como, por exemplo, o filme *Iracema – uma Transa Amazônica*<sup>20</sup> (1974), de Jorge Bodanzki e Orlando Senna, em que a personagem indígena homônima torna-se uma prostituta, enquanto o “progresso” e a “modernidade” chegam ao Pará, pela construção da rodovia Transamazônica, no período da ditadura militar e com o objetivo de “integrar” a região norte com o resto do Brasil. A escolha de *Iracema* também está baseada na evidente relação entre o indianismo e a colonização da América, entre a formação da literatura e a formação nacional.

## 2.1 Breve resumo da história e dos personagens

Há, em *Iracema*, duas tribos antagônicas: os tabajaras e os potiguaras, os últimos “amigos” dos portugueses. Sabemos, historicamente, que os “amigos” dos portugueses eram, na realidade, os seus aliados. E os tabajaras são os “amigos” dos franceses, ou os chamados “tapuias brancos”.

*Iracema* é tabajara e pertence à “nação”<sup>21</sup> dos tupis. Os tupis viviam na costa do Brasil, desde o Maranhão até o Sudeste do Brasil. As outras “nações” da costa brasileira eram os guaranis, que se encontravam no Sul (na parte que hoje abrange o Sul do Brasil), incluindo o Paraguai e o Uruguai; e os potiguaras, que se encontravam mais no Nordeste; além de inúmeros outros povos indígenas, muitos deles com nomes designados por outras

---

de trinta aldeias no rio Camocim, sendo a última a cair a do chefe Irapuã. Soares Moreno, na seqüência, impulsionou a expansão para mais longe a oeste, com a intenção de abrir o território à colonização européia e, para provar que esta era viável, trouxe consigo um filho mestiço nascido no Ceará, levando-o ao governador geral do Brasil. Soares Moreno personificou a política de aliança e miscigenação, combatendo, tatuado e pintado, ao lado dos índios, e gozando da proteção das duas principais tribos [potiguaras e tabajaras]. Em particular, ganhou a lealdade do guerreiro potiguar Poti, ou Antônio Filipe Camarão, cuja biografia Alencar escreveu durante a juventude e que conquistou a estima inédita dos portugueses por seus serviços nas guerras contra os holandeses. (...)” (TREECE, 2008, p. 261).

<sup>20</sup> O filme, *Iracema – uma Transa Amazônica*, foi censurado pela ditadura militar por seis anos até ser liberado em 1980.

<sup>21</sup> Utilizo aqui a palavra *nação*, mas por falta de uma etimologia melhor, já que o termo *nação* surge na Europa em um momento histórico preciso, não tendo quase nenhuma correlação com os povos que aqui viviam.

etnias ou pelos próprios colonizadores<sup>22</sup> e com o nome genérico de tapuias – ou os que não falam tupi.

O narrador do romance, em terceira pessoa, sugere uma aparente tentativa de imitar a fala dos indígenas em forma poética. Assim, a maneira de falar dos indígenas é transfigurada, há uma ficcionalização da oralidade. A poesia é utilizada na narrativa alencariana na tentativa de produzir a atmosfera de um mundo pré-moderno, que se opõe aos ideais ditados pelo modelo burguês. Esse é, portanto, um formato literário de origem européia, uma vez que o romance europeu se formula no interior dessa contradição: uma forma burguesa que questiona o modo de vida burguês. Esse modelo, entretanto, de viés claramente urbano, quando é transposto para a realidade nacional e se mistura ao indianismo produz uma *Iracema* incomparável e uma forma romanesca também marcada pela imprecisão, daí, talvez, a necessidade constante que Alencar tem de recorrer a imagens poéticas e, simultaneamente, a notas explicativas. Esse procedimento estético tanto atesta a necessidade de o romance ser completado em suas falhas como romance, quanto realça e promove a incapacidade do romance de se realizar esteticamente por inteiro como um exemplar característico do romance europeu.

O herói é Martim Soares Moreno, denominado de diversas maneiras por José de Alencar. Às vezes, ele é o “guerreiro cristão”, outra é o “guerreiro do mar”, ou então, o “guerreiro branco”. O próprio nome dele é uma derivação de Marte, deus da guerra na mitologia romana e representa o destino de Martim nessas terras. Martim é como um cavaleiro medieval, cristão e guerreiro. Porém, ele é inconstante demais para representar de forma fidedigna os valores europeus. Os seus defeitos como cavaleiro são explícitos, como o de abandonar a sua esposa enquanto essa dá a luz ao filho de ambos. Ele é, portanto, um cavaleiro já abasileirado: suas falhas demonstram a cultura brasileira, ou as peculiaridades do romantismo brasileiro em relação ao europeu.

*Iracema* é tabajara, ou seja, inimiga dos portugueses. Aí se encontra a principal contradição ou conflito da narrativa: uma índia que se apaixona por um português, seu inimigo. Esse casamento interracial é parte do fundo ideológico para construir uma grande

---

<sup>22</sup> Os colonizadores além de terem nomeado as cidades brasileiras e o próprio “Brasil”, também nomearam as etnias indígenas.

nação brasileira, tendo como base a mitologia cristã e o nascimento do primeiro “brasileiro”: o filho de Iracema e de Martim, o “cearense” Moacir.

Iracema é filha do pajé Araquém e não pode se casar porque carrega consigo a sabedoria da jurema, planta com poderes alucinógenos. Iracema parece representar o sensual, o corpo, o sexual, o primitivo e o natural. Ou, o amor natural, que difere do sublime, e que Martim sente por uma donzela portuguesa.

Iracema não pode se casar e, por isso, o conflito surge duplamente, pois, ela se apaixona (o que era proibido para a virgem sacerdotisa) e, ainda por cima, por um inimigo. Portanto, ela quebra o juramento de permanecer virgem e resolve fugir junto com Martim, seu amado e agora “esposo”. Fogem para uma tribo inimiga da sua, porém, parceira dos portugueses: os potiguaras. Os potiguaras e os tabajaras vivem em guerra. Os “tapuias brancos” (franceses ou holandeses) apóiam os tabajaras nesta disputa territorial. E os portugueses apóiam os potiguaras. Assim, a heroína quebra a tradição do seu povo duas vezes. Como uma heroína trágica a questionar as estruturas sociais do seu tempo e da sua etnia, ela está destinada a morrer e está consciente do seu destino trágico. O modelo europeu está presente na forma da narrativa, em que há os vilões da história (como Irapuã) e os heróis com valores dos cavaleiros medievais, como Martim, Poti e a própria Iracema.

Iracema, ao se apaixonar por Martim, um português inimigo do seu povo, trai a sua etnia, porém, contraditoriamente, acusa o guerreiro Irapuã<sup>23</sup> de traidor. Iracema trata Martim não apenas como seu esposo, mas como o seu senhor. Há uma hierarquia estabelecida que demonstra a “real” posição dos indígenas em relação aos seus colonizadores: aqueles são sempre escravos que devem dar a vida aos seus senhores. Martim não é apenas senhor de Iracema, como parece ser o senhor absoluto da narrativa e, inclusive, dos outros personagens. O enredo inicia-se com o seu aparecimento na “Terra do Brasil” e, em todas as reviravoltas da narrativa, Martim é o personagem central e sujeito da história, enquanto os outros personagens estão à sua espera, ou aguardando as atitudes que Martim irá tomar na terra brasileira. Irapuã, o vilão do enredo, é o único que não se subjugou a Martim, porém, resolveu guerrear contra esse por motivos fúteis (porque, simplesmente,

---

<sup>23</sup> Sabemos que Irapuã foi um dos líderes indígenas que lutaram contra a dominação portuguesa e contra o colonizador Martim Soares Moreno em 1603, de acordo com David Treece (2008).

não foi correspondido por Iracema), ou seja, toma uma atitude pessoal contra o perigo representado por Martim e não convence como herói dos tabajaras.

Martim vive a ambigüidade e a contradição de ser português e, ao mesmo tempo, absorver a cultura indígena a ponto de ser renomeado por seu amigo Poti e Iracema. Ele torna-se indígena ao ser designado como Coatiabo, que significa o que é pintado, já que foi pintado de jenipapo por Poti e Iracema. Assim, Martim vai adquirindo cada vez mais características indígenas e certo apego à sua pátria adotiva ou a pátria que ele tem a missão de colonizar. Poti resume esse sentimento de pertencimento a uma nação da qual Martim já faz parte: “– Meu irmão é um grande guerreiro da nação pitiguara; ele precisa de um nome na língua de sua nação” (ALENCAR, 1997, p. 96)

O pajé Araquém, pai de Iracema, é contraditório na narrativa. As “feitiçarias” dele são percebidas como uma forma de enganar os outros indígenas e são uma “astúcia” para “fascinar a imaginação do povo”. Os pajés eram considerados como um risco para a colonização, já que eles eram uma resistência à catequização dos indígenas. Como os indígenas tinham que se tornar mão de obra para o projeto colonial do Brasil, a tática de “civilizá-los” ou “amansá-los” foi feita, geralmente, por um missionário cristão, que tinha como objetivo “descer” os indígenas para as missões jesuíticas (que mais tarde são renomeadas de “aldeias”).

O pajé Araquém é ambíguo em relação à presença do português Martim. Os tabajaras são os inimigos dos portugueses e, nesse sentido, o pajé deveria proibir a estadia de Martim na sua aldeia. Mas o pajé parece está a favor do estrangeiro e tem sentimentos contraditórios em relação a esse. Ele parece compreender o destino reservado à sua filha e também o destino dos indígenas no Brasil:

No recanto escuro o velho Pajé, imerso em funda contemplação e alheio às cousas deste mundo, soltou um gemido doloroso. Pressentira o coração o que não viram os olhos? Ou foi algum funesto presságio para a raça de seus filhos, que assim ecoou n’alma de Araquém? (ALENCAR, 1997, pp. 58-59).

Batuireté, o avô de Poti e pajé dos potiguaras, sábia e tragicamente, presente o destino dos indígenas e morre logo depois de conhecer Martim:

- Tupã quis que estes olhos vissem antes de se apagarem, o gavião branco junto do narceja.

Gavião branco: Batuireté chama assim o guerreiro branco, ao passo que trata o neto por naruja; ele profetiza nesse paralelo a destruição de sua raça pela raça branca. (ALENCAR, 1997, p. 88). (p. 88, nota de rodapé).

Irapuã é o vilão da história por estar apaixonado por Iracema e não concordar com a presença do estrangeiro Martim no território tabajara. Porém, mais do que o próprio pajé, ele é a representação da preservação da cultura indígena por perceber o perigo de um colonizador na sua terra: “(...) Rugem vinganças contra o estrangeiro udaz que afrontando suas armas, ofende o deus de seus pais e o chefe de guerra, o primeiro varão tabajara.” (ALENCAR, 1997, pp. 53-54)

Irapuã é uma possível releitura da figura de Jararaca, o vilão de *Caramuru*, que persegue Paraguaçu e, por ser rejeitado, também empreende uma guerra. Irapuã é repellido por Iracema e tem ímpetos de vingança:

- O coração aqui no peito de Irapuã ficou tigre. Pulou de raiva. Veio farejando a presa. O estrangeiro está no bosque, e Iracema o acompanhava. Quero beber-lhe o sangue todo; quando o sangue do guerreiro branco correr nas veias do chefe tabajara, talvez o ame a filha de Araquém.

- A raiva de Irapuã só ouve agora o grito de vingança. O estrangeiro vai morrer (ALENCAR, 1997, pp. 27- 28).

Martim, apesar de apaixonado por sua esposa Iracema, sente a necessidade de colonizar essas terras. Ele tem uma *missão* no Brasil que é: mesmo casado com uma tabajara, destruir os “tapuias brancos”, os franceses aliados dos tabajaras e tupinambás. Martim trama estratégias de guerra contra os tabajaras, com seu “irmão” indígena Poti.

Na aldeia dos potiguaras, apesar de estar a salvo, Martim e Iracema não convivem lá muito bem, já que Martim sente muitas saudades da sua pátria natal e um pouco de cansaço em relação a já estabelecida relação “matrimonial” com Iracema (adiantando um pouco o comportamento estereotipado dos homens brasileiros em relação às suas esposas).

Iracema percebe o quão distante encontra o seu “marido”: “Teu corpo está aqui; mas tua alma voa à terra de teus pais e busca a virgem branca, que te espera.” (ALENCAR, 1997, p. 109)

Enquanto seu esposo entretém-se em guerrear, Iracema pare o seu filho: é o primeiro “cearense”, o primeiro brasileiro *legítimo* destas terras. É o filho do sofrimento, o mestiço, o *ninguém*, o *brasileiro*. É a própria ambigüidade em que nem se é indígena nem

se é europeu. Porém, esse filho é considerado apenas como da raça branca e “esquece-se” de que é também de Iracema, tem sangue indígena e é um indígena. Assim, Alencar cria a *genealogia* do povo brasileiro diante deste *empenho* de formar a “comunidade imaginária” Brasil:

Nessa hora em que o canto guerreiro dos pitiguaras celebrava a derrota dos guaraciabas, o primeiro filho que o *sangue da raça branca* gerou nessa terra da liberdade, via a luz nos campos da Porangaba. [grifo meu]  
 – Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.  
 (...) Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso.  
 - (...) Ele é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido (ALENCAR, 1997, pp. 115- 121).

E, na parte final da narrativa, Iracema morre, uma metáfora da destruição de uma cultura, a indígena. O corpo dela é enterrado embaixo de um coqueiro, figurando um *empenho* por uma *genealogia* topográfica brasileira (o surgimento do estado do Ceará), onde a terra manchada de sangue dos “príncipes” e “princesas” indígenas (mesmo metaforicamente, como a morte de Iracema), torna esta pátria mais nobre e digna para os brasileiros.

No último capítulo, Martim volta da Europa com um padre para batizar e colonizar o Brasil. O Brasil estava “nascendo” ao ser cristianizado e “civilizado”, como o filho de Iracema e Martim. O último capítulo da narrativa é bem emblemático do “novo mundo” a ser construído:

Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com ele a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem.  
 Tempo depois, quando veio Albuquerque o grande chefe dos guerreiros brancos, Martim e Camarão partiram para as margens do Mearim a castigar o feroz tupinambá e expulsar o branco tapuia (ALENCAR, 1997, pp. 126-127).

José de Alencar transfigura o nascimento de uma nação em *Iracema*. É a formação da nação que não se identifica com os elementos indígenas ou africanos, mas, sim, com a ideologia da classe dominante: o “progresso”, a “modernidade” e a “civilização” excluem o indígena e o negro, daí Iracema não ter possibilidade de viver no final do livro – ela tem que morrer para “nascer” uma raça considerada superior à dela. O Brasil surge, assim, já moderno e identificado com a cultura européia, pois os valores indígenas de Iracema não podem prevalecer neste Brasil “progressista”.

## 2.2 A adolescência literária em José de Alencar

As crônicas coloniais (como a de Simão de Vasconcelos) e a poesia arcádica de *Uraguai*, de Basílio da Gama, e *Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, de Santa Rita Durão, são as bases da fundamentação literária e histórica para a narrativa de *Iracema*, configurando, portanto, uma releitura de certos temas, como o da transfiguração do indígena e da natureza.

A partir do Indianismo, já expresso em *Uraguai* e *Caramuru*, é que interpretamos *Iracema* como parte de uma tradição da transfiguração do indígena no romance nacional. Há elementos significativamente semelhantes entre as indígenas Paraguaçu e Iracema, e entre os portugueses Diogo e Martim. A descrição da vida indígena tanto em *Caramuru* como em *Iracema* é figurada para uma posterior justificativa da catequização e colonização, já que a cultura européia aparenta ser a mais civilizada<sup>24</sup>. O que há de mais local e regional nessa visão, é o indígena e a natureza que aparecem transfigurados para uma tentativa de universalização e colonização, formando, assim, a Literatura Brasileira:

Este trecho [do *Caramuru*] exemplifica uma das contribuições dos poetas daquele tempo para a configuração de nossa literatura: inserir as peculiaridades locais num sistema expressivo tradicional, que as incorporasse à civilização colonizadora. Foi o que fizeram *Uraguai* e o *Caramuru*. O índio e a natureza, tratados literariamente, importavam numa espécie de integração do mundo americano à expressão culta das fontes civilizadoras, sublimando o esmagamento das culturas locais. Ao mesmo tempo importavam em renovar os símbolos cansados da tradição de origem clássica, levando ao patrimônio comum da literatura ocidental a perspectiva de um temário novo e uma nova forma (...) (CANDIDO, 1999, p. 16)

Das crônicas coloniais e da poesia árcade acerca da temática indígena, consolida-se uma tradição da transfiguração do índio, até se incorporar em uma fase de *adolescência literária*, que, ao mesmo tempo, é a constituição da consciência de nacionalidade brasileira, da “comunidade imaginária” do Brasil.

As indígenas representadas literariamente são, quase todas, “princesas” de um povo, de uma nação ou de um país. Assim, justifica-se mais facilmente a violência do

---

<sup>24</sup> Em *Iracema*, o final do livro exemplifica essa questão, quando, Poti ajoelha para ser batizado pelo padre da Igreja Católica, submetendo-se à cultura européia: “Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração.” (ALENCAR, 1997, p.127).

processo colonizador, como, por exemplo, a índia Paraguaçu ao casar-se com Diogo Álvares Caramuru:

Sendo assim, o índio era assimilado ao universo perigoso da desordem. A organização da sua vida social, que o poeta reconhece e descreve, seria no máximo uma outra ordem, sobrevivência amortecida e já corrupta da comum origem bíblica, que era preciso reduzir à pureza da ordem verdadeira, isto é, a do católico colonizador. Desse modo a violência se justificava como salvação. Diogo aparece enquanto Justificador, inclusive da posse da terra pelos portugueses, aos quais sua mulher transfere os próprios *direitos* de princesa soberana. Nesse contexto a violência surge como instrumento ideológico ao gosto poeticamente belicoso do nosso frade [Santa Rita Durão] (...) (CANDIDO, 1999, p. 19).

Em *Iracema*, a personagem homônima é como uma princesa, pois ela é de importância extrema para a estrutura social dos tabajaras, já que carrega o segredo da jurema, planta de poder alucinógeno e que, de certa forma, representa a união e valorização da cultura e ancestralidade indígena. Além disso, Iracema é a filha do pajé, autoridade espiritual dos indígenas. Ou seja, Iracema representa uma linhagem de autoridade na estrutura social e religiosa da sua etnia.

Iracema não chega a ser batizada e nem sequer modifica seu nome, como acontece com a personagem Paraguaçu ao tornar-se Catarina, porém, sacrifica-se pelo seu marido, traíndo o seu povo por amor e, por fim, morre, demonstrando a impossibilidade dos valores indígenas continuarem em um Brasil católico e já colonizado. Porém, ela também é a demonstração da resistência indígena ao processo colonizador. Alencar prefere a morte de Iracema à saída literária de Durão, em *Caramuru*, que torna Paraguaçu uma indígena cristianizada e “princesa” colonizadora destas terras.

Assim, Alencar trabalha literariamente os recursos da transfiguração do indígena no romance nacional, iniciada pelos cronistas coloniais e compondo uma releitura dos árcades. O que diferencia Alencar de seus antecessores é que ele se encontra em uma época em que o nacionalismo emergia na sociedade brasileira. Desses primeiros cronistas até Alencar, há uma certa maturação de temas, e é a partir deste nacionalismo romântico que se forma a Literatura Brasileira. Estávamos em um período que o escritor Machado de Assis (1839-1908) define como *adolescência literária* e que, em *Notícia da Atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade* (retirado da *Antologia Brasileira de Literatura*, de Afrânio Coutinho), ele resume: “(...) Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras

ainda incompatível com a nossa *adolescência literária*.” [grifo meu] (MACHADO de ASSIS apud COUTINHO, 1967, pp. 293-294).

Seguindo esta tradição da crítica literária, Candido se refere a José de Alencar como um grande escritor e que o Indianismo fez parte de uma “adolescência nacionalista na literatura brasileira”, fase importante e inexorável para a consolidação da Literatura Brasileira. Em *Formação da Literatura Brasileira*, Candido destaca o quanto a prosa de Alencar é poética e a maneira heróica com que ele caracteriza os personagens no interior do contexto de adolescência nacionalista:

No entanto, esteticamente o indianismo foi bem fraco e se desgastou no tempo de uma geração. A produção que suscitou está esquecida, salvo alguns poemas de Gonçalves Dias e algumas narrativas de José de Alencar; figura dominante do nosso Romantismo, autor de romances indianistas como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), sendo que este é mais um poema em prosa. Ambos foram sempre populares e até hoje são estimados e lidos em larga escala, graças sobretudo à sedução do estilo e à convenção ao mesmo tempo sentimental e heróica que rege a caracterização dos personagens. *O indianismo foi um fenômeno de adolescência nacionalista na literatura brasileira* [grifo meu] (CANDIDO, 2007, p. 51).

Dessa adolescência literária, tão fundamental para adquirirmos uma literatura “madura”, é que se formou, inclusive, a consciência de nacionalidade brasileira. É, por isso, que a crítica de Machado de Assis tem como subtítulo “Instinto de Nacionalidade” e, em uma outra citação, Candido se refere a essa época literária como “um ato relevante da consciência literária e nacional”:

Mas a grande figura de ficção brasileira dessa época foi José de Alencar (1829-1877), já mencionado como indianista. De certo modo ele ocupou o proscênio durante o espaço de uma geração e, apesar de ter morrido relativamente cedo, foi o primeiro escritor que se impôs à opinião pública como figura de eminência equivalente aos governantes, aos militares, aos poderosos. A sua obra extensa e desigual, esteve sempre ligada a posições teóricas definidas e, por isso, nos aparece ainda hoje *como um ato relevante da consciência literária e nacional* [grifo meu] (CANDIDO, 2007, p. 57).

A literatura brasileira do século XIX era *empenhada* e, portanto, transparecia o intuito da formação de uma “comunidade imaginária” brasileira, que se tornou independente de Portugal em 1822. *Iracema*, como parte emblemática dessa literatura romântica, adquire essas características de *empenho*; de *tendência genealógica* (já que era necessária uma certa reescrita do passado brasileiro, para que esse se tornasse heróico e

mítico); e, a figura do indígena é essencial para a época, por ser o que havia (na visão desses escritores nacionalistas) de mais legítimo em solo brasileiro:

(...) A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistia nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, *de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura* [grifo meu] (CANDIDO, 1969, p. 18)

Machado de Assis explica, em sua crítica citada mais acima, que o surgimento de uma literatura independente necessita de um longo processo. E é diante desse contexto que a obra de José de Alencar é indispensável:

(...) Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo (MACHADO de ASSIS apud COUTINHO, 1967, p. 289)

Porém, todas essas características não fazem da Literatura Brasileira ser completamente autônoma, já que nesta busca empenhada pela particularidade de temas (como é o caso do Indianismo) não constrói, necessariamente, uma literatura desvinculada da européia. A transfiguração do indígena tem muito de fantasia, de valores dos cavaleiros medievais, porque o tema poderia ser regional, porém, a forma da narrativa era européia.

Candido (2007) reitera que é impossível haver uma literatura completamente independente da européia, pois, mesmo quando a literatura brasileira passa a ter uma tradição, ela alcança uma interdependência literária e afasta-se de uma temática meramente local e da figuração do que seria o exótico, para ir a busca de uma universalização de temas (mesmo tratando da transfiguração dos indígenas que, reiteradamente, são vistos como “exóticos”). *Maira* é um bom exemplo dessa transfiguração do indígena dentro de uma interdependência literária, porque há uma clara dissolução do indígena como “exótico”, problematizando, assim, o processo colonizador e não mais tentando velá-lo.

*Iracema*, para José de Alencar, é uma tentativa de figurar uma nação e, para isso, ele busca o que ele considerava como representativo desta “comunidade imaginária” brasileira: o herói ou a heroína indígena junto ao desbravador heróico português. A formação da literatura, como a formação da “comunidade imaginária brasileira”, ocultava o pior da colonização e glorificava o indígena e a terra brasileira. Porém, podemos interpretar

o processo social de uma época nas frestas e falhas dessa superposição das “idéias européias” ao contexto brasileiro.

### 2.3 A genealogia maravilhosa em *Iracema*

O olhar dos cronistas colonizadores em relação à terra brasileira é maravilhado. Um olhar encantado, como nos contos de fadas, das fábulas e lendas de um período pós-medieval, que se encontra já na modernidade, mas carrega consigo uma tradição medieval. Esse mundo encantado não tem duendes nem fadas, mas tem indígenas e uma terra maravilhosa, em que o ouro e a prata abundam a partir dessa transfiguração.

Essa genealogia maravilhosa de um mundo “recém-descoberto” é a da possibilidade inesgotável de se obter mercadorias. O Brasil, para esses cronistas, é um paraíso da mercadoria. Mão-de-obra farta, porém, um pouco complicada de se tratar, no caso do indígena; terra inesgotável; aves, frutos, macacos e peixes diversos, ou seja, um mundo encantado de mercadorias que reinarão na Europa.

Esse mundo maravilhoso encobre um processo cruel de colonização. As relações sociais desse período, que são escravocratas, estão encobertas nas crônicas dos colonizadores, se escondem nesse olhar maravilhado. É algo semelhante ao que Karl Marx, em *O Capital*, definirá como o “fetichismo da mercadoria”. O segredo escondido dessas crônicas maravilhas é a brutalidade das relações sociais da colonização.

*Iracema*, de José de Alencar, é uma releitura de certas crônicas coloniais, como também do período arcádico anterior. Podemos, então, definir que há uma releitura desse olhar maravilhado dos cronistas colonizadores. Alencar transfigura os indígenas e a terra brasileira em maravilhosa, porém, como se encontra em uma etapa histórica distinta da dos cronistas, essa transfiguração que ocorre em *Iracema* é para a justificação da nacionalidade brasileira e não mais para justificar a colonização. A literatura, nesse sentido, esconde seu segredo como no “fetichismo da mercadoria”, porém, há frestas e falhas na narrativa alencariana, onde conseguimos desvelar o processo social transfigurado literariamente.

José de Alencar transfigura o Brasil em terra maravilhosa, em *Iracema*. As raízes do Brasil são celebradas neste “instinto de nacionalidade” da adolescência literária brasileira. *Iracema* não é apenas uma indígena ou um corpo a ser explorado, como é uma heroína, uma princesa que honra e dignifica a terra por onde ela pise. *Iracema* justifica o

passado brasileiro e faz do indígena, um mito. Por onde Iracema passa, encontra-se o encanto e a beleza. Por isso, a heroína tabajara torna esta terra maravilhosa, encobrindo o processo colonizador e configurando na narrativa, o nacionalismo brasileiro.

Assim, neste intuito de transfigurar a terra brasileira em encantadora, em que os indígenas e os portugueses são alçados a heróis, é que Alfredo Bosi (1936-), em *História Concisa da Literatura*, (1974), afirma que Alencar tinha como objetivo figurar literariamente um Brasil anterior à época dele, não contaminado por valores mercantis ou monetários, mas sim, os de amor e heroísmo semelhante aos princípios morais do cavaleiro medieval. Portanto, ele busca figurar e valorizar o indígena, o sertanejo e até o colonizador e desbravador português, contra a burguesia incipiente:

Tanto nos romances nativistas (*O Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*) como naqueles em que o bom selvagem se desdobra em heróis regionais (*O Gaúcho*, *O Sertanejo*), o selo da nobreza é dado pelas forças do sangue que o autor reconhece e respeita igualmente na estirpe dos colonizadores brancos. Ao heroísmo de Peri não deixa de apor a sobrançeria de Dom Antônio de Mariz e sua esposa, os castelões impávidos de *O Guarani* (sic) (BOSI, 1974, p.152).

O Brasil aparece em *Iracema* como um local paradisíaco, onde a natureza é grandiosa. Podíamos definir esse local paradisíaco como *locus amoenus*, termo comum na poesia árcaica européia, porém, quando se pensa no contexto da Literatura Brasileira, surgem elementos que ultrapassam essa designação de paisagem ideal, pois, aqui, a transfiguração da natureza deixa escapar com mais vivacidade certos aspectos da mercadoria e do exotismo. O compêndio de “frutos bons que há nessa terra”; dos indígenas exóticos e animais; do ouro e da prata, que tanto é narrado nas crônicas coloniais (como as de Simão de Vasconcelos) transfigura-se na época arcádica até tornar-se emblema nacional no Romantismo brasileiro. Narram-se os abacaxis, maracujás, palmeiras e índios que tanto encantaram e cantaram os primeiros cronistas, porém, esses mesmos elementos não são vistos exclusivamente como exóticos ou produtos apenas para exportação, mas, também como mercadoria cultural, alçando o indígena, no Romantismo, a símbolo nacional. O exotismo se mistura ao pitoresco, compondo-se, assim, uma forma literária que se debate, mesmo que no contexto de uma amenização das tensões, entre o olhar exótico do colonizador, que transformava a terra em uma lista de belas e fascinantes mercadorias a serem exploradas, e o registro pitoresco das grandezas da terra, o que tanto atendia ao

modelo externo quanto à necessidade interna de construir uma pátria; em grandes linhas, era esse o eixo do nacionalismo literário romântico no Brasil.

Iracema é a indígena que justifica o passado ficcional do nacionalismo literário, e como princesa do seu povo, ela torna a paisagem brasileira maravilhosa e digna da invenção e construção da História do Brasil. A própria descrição dela é encantadora e entrelaçada com os aspectos da natureza brasileira: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de madeira.” (ALENCAR, 1997, p. 7) Ou o “(...) O toque de seu corpo, doce como a açucena da mata, e macio como o ninho do beija-flor (...)” (ALENCAR, 1997, p. 57). Ela, às vezes, é como uma “selvagem cutia”, uma “copaíba”, um “cajueiro”, ou uma “capixuna”. A transfiguração do indígena é mesclada à da natureza no Romantismo brasileiro. Talvez, a melhor definição para o Romantismo brasileiro é a de que, ao adaptar-se à cor local, o Romantismo torna-se capaz de interpretar e forjar, no sentido criativo, uma cultura, que não era totalmente burguesa e romântica, como na Europa.

Iracema encontra-se em todas as partes, como uma toponímia índia. É o coqueiro que ao balançar suspira seu nome; é a jandaia que o canta sem parar; é uma brisa que passa sussurrando Iracema. A floresta tem o seu cheiro, a mata é o seu corpo, a terra brasileira é Iracema. Alencar (1997) descreve a terra brasileira e designa os locais e a genealogia desses. Como em Simão de Vasconcelos, ao explicar o nome do rio Paraguaçu e de vários outros acidentes geográficos, Alencar (1997) explica os nomes de cidades, de rios e de outros locais. Porém, os objetivos são diferentes, já que, Vasconcelos(1977) define esses locais para melhor localização e facilitação para a colonização. E, Alencar (1997) narra esses locais para a construção, correção e edificação genealógica do passado brasileiro.

Assim, Alencar (1997) define os locais onde se percorre a história de tão nobres e heróicos indígenas e portugueses:

Passou além da fértil montanha, onde a abundância dos frutos criava grande quantidade de mosca, de que lhe veio o nome de Meruoca.

Os viajantes dormem aí, em Uruburetama. Com o segundo sol chegaram às margens do rio, que nasce na quebrada da serra e desce a planície enroscando-se como uma cobra. Suas voltas contínuas enganam a cada passo o peregrino, que vai seguindo o tortuoso curso; por isso foi chamado Mundaú.

Os olhos do guerreiro branco se dilataram pela vasta imensidade; seu peito suspirou. Esse mar beijava também as brancas areias do Potengi, seu berço natal, onde ele vira a luz americana (ALENCAR, 1997, pp. 78- 79).

A natureza é abundante como a das primeiras crônicas coloniais: há muita caça, pesca, verde e mata. Porém, esse compêndio da fartura natural é entrelaçado à formação do Brasil e da toponímia indígena, em busca de uma genealogia do passado brasileiro e da valorização desses como maravilhoso, já que a história do Brasil está permeada de heróis indígenas e portugueses:

Além da barra da Piroquara estava mais entrada para as serras, a tribo dos caçadores. Eles ocupavam as margens do Soipé cobertas de matas, onde veados, as gordas pacas e os macios jacus abundavam. Assim os habitantes dessas margens lhes deram o nome de país da caça (ALENCAR, 1997, p. 80)

Alencar, no interior das fronteiras do nacionalismo literário, não vê razões para explicitar o genocídio da população indígena, já que o que realmente importava era tratar de solucionar e inventar uma *genealogia* do povo brasileiro, marcado pela inferioridade do colonizado, potencializada e recalcada pela condição adolescente da produção literária em formação. Nessa busca de formar um passado honroso é que se constrói a história do Ceará<sup>25</sup> contada por Alencar, história que também é uma busca da genealogia pessoal de Alencar e, por consequência, a do Brasil. E, no início de *Iracema*, o narrador comenta sobre a história a ser relatada, demonstrando esta *tendência genealógica*: “Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos e a brisa rugitava nos palmares.”(ALENCAR, 1997, p.7) É interessante perceber o quanto o empenho literário dos nacionalistas românticos produzia tanto a nacionalidade do país quanto a dos escritores e de sua produção que procurava se afirmar como brasileira.

A natureza brasileira é transfigurada neste empenho de construção de um passado ilustre da terra natal de Alencar, o Ceará. Essa transfiguração representa um já nascente nacionalismo e não mais um nativismo, que se podia encontrar em períodos anteriores à independência brasileira. Na narrativa alencariana, há o que Machado de Assis definiu mais tarde como “instinto de nacionalidade”, de pertencimento a uma nação, embora, em Machado, esse instinto de nacionalidade se problematize bem mais e se desprenda da necessidade de se apegar à cor local para caminhar na direção de uma produção literária amadurecida, em que a nacionalidade depende menos de coqueiros, aves e rios, pois se

---

<sup>25</sup> José de Alencar em *Como e Porque sou Romancista* lembra que resolveu escrever *Iracema* em uma viagem do Ceará à Bahia, ainda quando criança.

articula a um “sentimento íntimo” de pertencimento, o qual, certamente, se desenvolveu a partir dos erros e acertos da transfiguração romântica da terra colonizada em pátria independente. Essa passagem, essa transição, o processo de amadurecimento e de formação da literatura dependeu, portanto, dos indígenas, das árvores, das aves e dos frutos narrados por Alencar não mais apenas como mercadorias exóticas a serem expostas à vitrine da Europa, porém, como uma referência importante para a constituição da literatura brasileira e para uma formulação problematizada do Brasil. Assim, por exemplo, o coqueiro em *Iracema* não é apenas uma árvore exótica e sim uma árvore que carrega consigo uma genealogia, uma história, já que a própria Iracema foi enterrada nesse local:

- Enterra o corpo de tua esposa ao pé do coqueiro que tu amavas. Quando o vento do mar soprar nas folhas, Iracema pensará que é a tua voz que fala entre seus cabelos.

A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente:

- Iracema!

E foi assim que um dia veio chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro e os campos onde serpeja o rio (ALENCAR, 1997, pp. 125- 126).

Como semente, o corpo de Iracema, que é também a própria narrativa, é enterrado, é transformado e misturado à terra brasileira. Talvez seja essa uma boa imagem da transfiguração literária romântica. Trata-se de um processo que fecunda a produção literária em busca da independência ainda impossível à pátria oficialmente independente. É possível ver também nessa imagem da morte de Iracema, transfigurada em nação pelo tom pitoresco da narrativa, tanto a sobrevivência ficcional do vencido (o indígena e a terra explorada), que ainda fala nas aves e palmeiras literárias, quanto o caráter lírico que a violência da colonização assumiu nessa narrativa de Alencar, sempre oscilando entre a violência amena e a resistência branda, o que resulta em um texto que não se completa como poesia transfiguradora nem se liberta do caráter documental e histórico.

São nessas falhas e fissuras entremeadas na narrativa alencariana, que podemos visualizar o processo colonizador (que ainda é operante) e o nascimento do Brasil como mercadoria dentro da narrativa literária. Podemos ver representado o processo colonizador e a principal matéria-prima explorada, a cana-de-açúcar, em que o bom do doce fica sempre para o colonizador e o bagaço da cana (o pior da colonização, como a escravidão, o genocídio etc), fica na terra explorada. Iracema carrega consigo o veneno da colonização,

enquanto a virgem européia é puro doce: “- O mel dos lábios de Iracema é como o favo que a abelha fabrica no tronco da andiroba: tem na doçura o veneno. A virgem dos olhos azuis e dos cabelos do sol guarda para seu guerreiro na taba dos brancos o mel da açucena” (ALENCAR, 1997, p. 31).

O veneno da colonização e da exploração que se encontra na virgem Iracema, também está no desbravador português: “Agora podia viver com Iracema, e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, como o fruto na corola da flor. Podia amá-la, e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem” (ALENCAR, 1997, p. 61). Assim, nesta representação da colonização, para o português Martim todos os caminhos estão abertos, já que ele é o senhor: “- O hóspede é senhor na cabana de Araquém; todos os caminhos estão abertos para ele. Tupã o leve à taba dos seus” (ALENCAR, 1997, p.33).

Portanto, a representação da indígena Iracema figura a consolidação da nação entrelaçada à formação da Literatura Brasileira no século XIX. Para isso acontecer, a transfiguração do indígena no Romantismo acontece de maneira que ele passe a ser símbolo e mito nacional, e não mais apenas uma mercadoria exótica a ser cristianizada e colonizada.

Alencar (1997), ao narrar à história da indígena Iracema, conta, entre fantasia poética e empenho pitoresco, o surgimento do Brasil. A colonização era um fato, mas a aparência desse torna-se maravilhosa, na escrita alencariana:

Ouve seu trovão: todo esse episódio do rugido da terra é uma astúcia, como usavam os pajés e os sacerdotes de toda a nação selvagem para fascinar a imaginação do povo. A cabana estava assentada sobre um rochedo, onde havia uma galeria subterrânea que comunicava com a várzea por estreita abertura; Araquém tivera o cuidado de tapar com grandes pedras as duas aberturas, para ocultar a gruta aos guerreiros. Nessa ocasião a fenda inferior estava aberta, e o Pajé o sabia; abrindo a fenda superior, o ar encanou-se pelo antro espiral com estrides medonho, e de que pode dar uma idéia o sussurro dos caramujos. O fato é, pois, natural; a aparência, sim, é maravilhosa. (ALENCAR, 1997, pp. 44-45).

Esse episódio que figura como uma fenda no próprio romance, uma vez que é apresentado em nota de rodapé, potencializa o quanto o processo de transfiguração literária do indígena em símbolo nacional está entremeado ao problemático processo de transfiguração das manifestações literárias em sistema literário, e, ainda, da terra-mercadoria em Pátria independente. O que há de trovão, na literatura e na Independência, é

astúcia para fascinar. Como os pajés e os sacerdotes, o escritor transfigura a realidade no jogo de ocultamento e abertura da narrativa; entre a “galeria subterrânea” que é o passado e a sua aparência maravilhosa de “rugido da terra”, Alencar deixa falar “os estrides medonhos”, o caráter problemático e defeituoso de seu projeto literário e do projeto nacional, ainda que o faça de forma bastante amena, como “o sussurro dos caramujos”.

Assim, a narrativa de José de Alencar é uma glorificação da nação brasileira. Os indígenas são alçados a mito nacional e a História do Brasil foi corrigida para se ter uma nação digna às aparências. A natureza é grandiosa, os recursos são infinitos e a terra é, por fim, brasileira, independente de Portugal. A herança portuguesa é bem-vista, já que ela é a parte moderna e cristã do Brasil. *Iracema* configura todo esse imaginário dentro de um empenho nacionalista. *Iracema* é parte de uma tradição da transfiguração do indígena que é explodida, conceitualmente, em *Maira*, de Darcy Ribeiro.

*Iracema* edifica uma história e uma tradição da transfiguração do indígena na Literatura Brasileira. Por ser uma releitura romântica dos escritores coloniais, dos árcades e do *bom selvagem* dos filósofos franceses, *Iracema* forma no imaginário brasileiro, um país idealizado de indígenas puros e de portugueses heróicos e desbravadores. “(...) De *Iracema*, alguma coisa veio até *Macunaíma*: as andanças que entrelaçam as aventuras, o corpo geográfico do país, a matéria mitológica, a toponímia índia e a História branca. (...)” (SCHWARZ, 1992, p. 31)

Por isso, a forma de *Iracema* é “incharacterística”, já que o molde europeu formata a estrutura narrativa e a caracterização dos personagens, assim se perde em verossimilhança, porém, se ganha em mito e construção da nacionalidade brasileira.

A “consciência amena do atraso” em *Iracema*, tão necessária para a literatura empenhada na formação nacional, torna-se, na contemporaneidade, “consciência dilacerada do atraso”, quando não faz mais sentido o indígena como mito. Ocorre uma quebra conceitual da transfiguração do indígena, ou seja, uma releitura literária dos indígenas transfigurados em *Iracema*. O que modifica, fundamentalmente, a proposta da transfiguração dos indígenas em *Iracema* e em *Maira* é a forma da narrativa literária, em que, no último, a ironia e o deboche fazem troça da prosa poética e dos valores demasiado europeus em *Iracema*.

*Máira*, portanto, é uma releitura da temática indígena proposta por *Iracema*, porém, em uma época de “consciência dilacerada do atraso” brasileiro, em que os problemas sociais se tornam visíveis, mas, agora, em formato pessimista, cômico e irônico. O indígena já não é mais mitificado e, sim, percebido como um atraso para o progresso e a modernidade brasileira. Moacir, o filho da nova raça nascido da união entre Iracema e Martim, em *Máira*, é o mestiço Juca, que não se identifica com a cultura indígena e é, inclusive, um agente colonizador como o foi o seu pai. Porém, a visão de Moacir como colonizador já se encontra, em um tom de ameaça, em *Iracema*, pois o mesmo acompanha o pai Martim para fundar a “mairi” dos cristãos.

A busca de uma genealogia de um passado glorioso e sua respectiva toponímia indígena é vista de uma forma irônica em *Máira*. A colonização e a modernização dentro da área indígena fazem com que os indígenas não tenham muitas saídas: ou são chacinados ou são, mais uma vez, mão-de-obra para o projeto nacional. A área indígena, em *Máira*, tem por destino ser modernizada e, por fim, tornar-se uma fazenda: a fazenda Epexã, que de indígena apenas guardará o nome, ou seja, restará apenas a designação toponímica índia. A História e o nome das cidades brasileiras, que são alçadas à glória na narrativa alencariana, reaparecem, em *Máira*, como espectro da destruição e do genocídio da cultura indígena.

## CAPÍTULO III

### DARCY RIBEIRO, ANTROPÓLOGO E ROMANCISTA

O escritor Darcy Ribeiro, autor de *Maira*, viveu cerca de dez anos, como antropólogo, em diversas comunidades indígenas no Brasil. A primeira pergunta a se fazer acerca da relação entre o antropólogo e o romancista é por que Darcy Ribeiro teve necessidade de escrever romances sobre a cultura indígena? Obviamente, terá algo do autor que desconhecemos, obscuridades da alma que críticos literários jamais poderão iluminar. Mas a pergunta fica: por que romancear o que poderia ter sido traduzido para a sociedade nacional em termos antropológicos?

Talvez a necessidade de se romancear a sociedade indígena, tanto em *Maira* (1976), como em *Uirá sai à Procura de Deus* (1980) e *Utopia Selvagem* (1981) possa ser explicada como uma tentativa de construir literariamente a utopia de uma sociedade em que os valores indígenas fossem hegemônicos, além, é claro, da denúncia do que estava (e está) ocorrendo com a cultura indígena, porém, essa denúncia não poderia ser mais enfática e explícita se fosse feita pelo antropólogo? Como seria uma sociedade em que os valores hegemônicos fossem os indígenas? Para pensar isso, Ribeiro parece ter que se afastar da via do antropólogo e seguir em direção ao caminho da ficção, pois coletar dados ou ter os indígenas como objeto de estudo não é mais suficiente para o que seria uma tarefa do romancista: imaginar uma outra sociedade. Entretanto, é possível perceber que antropólogo e romancista não se separaram totalmente na composição do texto literário de Darcy Ribeiro, e talvez essa relação de aproximação e distanciamento entre o olhar antropológico e a criação literária tenha sido fator decisivo para enriquecer e conferir força criativa ao livro que estudamos – *Maira*.

Neste último capítulo, a partir da relação entre o antropólogo e o romancista, abordaremos, após uma apresentação do conjunto do livro, a composição do texto literário *Maira*, considerando as relações entre o conceito antropológico da transfiguração étnica e o procedimento da transfiguração literária; o lugar de *Maira* no sistema literário brasileiro – entre a tradição e a nova narrativa –; e, por fim, pelo diálogo estabelecido entre *Maira* e

*Iracema*, o que pode nos dizer hoje esse texto de Darcy Ribeiro acerca da comunidade indígena, da Literatura Brasileira e do Brasil.

### 3.1 Darcy Ribeiro: aproximações e distanciamento entre o antropólogo e o romancista

Como antropólogo, Ribeiro (1995) estudou o processo histórico que transformaria os indígenas em mão-de-obra escrava para o projeto de colonização do Brasil. O Brasil nasce moderno, dentro do capitalismo incipiente e com o destino de ser mercadoria e os indígenas não escapam desse fado de também se tornarem mercadoria:

O que buscavam [os bandeirantes paulistas] no fundo dos matos a distâncias abismais era a única mercadoria que estava a seu alcance: índios para uso próprio e para a venda; índios inumeráveis, que suprissem as suas necessidades e se renovassem à medida que fossem sendo desgastados; índios que lhes abrissem roças, caçassem, pescassem, cozinhassem, produzissem tudo o que comiam, usavam ou vendiam; índios, peças de carga, que lhes carregassem toda a carga, ao longo dos mais longos e ásperos caminhos (...) (RIBEIRO, 1995, pp.106-107).

Ribeiro (1986) apontou também o quanto a possibilidade de convivência harmônica entre os indígenas era muito mais sólida e edificante do que na sociedade dos caraibas. É o que ele chama de *solidarismo indígena*, que, para ele, é uma espécie de “comunismo primitivo”:

(...) a de pertencer a uma cultura diferente que tem outras motivações e valores distintos, às vezes opostos aos da sociedade nacional – o solidarismo indígena, por exemplo, em lugar do egoísmo das economias privatistas; a ser vítima de discriminações odiosas por parte das sociedades nacionais, especialmente os integrantes das fronteiras de civilização, que o vêem como o *selvagem* com que está em conflito e cuja matança não envolve culpa e, às vezes, constitui um mérito (...) (RIBEIRO, 1986, pp. 247-248).

É nessa busca pelo “comunismo primitivo” que Ribeiro sente-se tentado a compreender a cultura indígena como organização comunal aproximada do socialismo: “(...) Creio mesmo que lutamos pelo socialismo por nostalgia daquele paraíso perdido de homens vivendo uma vida igualitária, sem nenhuma necessidade ou possibilidade de explorar ou de ser explorados, de alienar-se e de ser alienados” (RIBEIRO, 1998, p.158). A ideia de “comunismo primitivo” é, de certa forma, também uma inspiração para Karl Marx (1818-1883), já que a superação da divisão de classes no comunismo é parecida com o que ocorre em algumas sociedades indígenas:

(...) ao passo que na sociedade comunista, onde cada um não tem uma esfera de atividade exclusiva, mas pode aperfeiçoar-se no ramo que lhe apraz, a sociedade regula a produção geral, dando-me assim a possibilidade de hoje fazer tal coisa, amanhã outra, caçar pela manhã, pescar à tarde, criar animais ao anoitecer, criticar após o jantar, segundo meu desejo, sem jamais tornar-me caçador, pescador, pastor ou crítico (...) (MARX ; ENGELS, 1999, p. 47).

Darcy Ribeiro foi contratado pelo próprio Marechal Rondon (1865-1958) para trabalhar no extinto Serviço de Proteção aos Índios (S.P.I). Parece haver em *Maira* um tom de crítica ao próprio S.P.I e à tática utilizada por esses “naturalistas” para a “pacificação” dos indígenas, que, talvez, Ribeiro não pudesse ser explícito em seus textos antropológicos. Apesar de Darcy Ribeiro ter sido um grande admirador de Marechal Rondon, o antropólogo parece associar a criação do S.P.I. à criação de um monstro, a despeito das *boas intenções* que tanto o S.P.I como a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) alegavam ou alegam ter. Esse problema enfrentado pelo antropólogo Darcy Ribeiro se faz presente também em *Maira*, em que essa tática de “pacificação” é figurada literariamente ao ser utilizada pelo casal de protestantes estadunidenses no intuito de evangelizar os indígenas isolados, os Xaepês:

Tudo foi feito, explicam, com base na experiência de muitos anos de atração e pacificação de grupos indígenas por parte do antigo Serviço de Proteção aos Índios. Seu orientador científico, Dr. Cardozo, do National Museum, foi quem lhes demonstrou que a técnica básica de pacificação consiste em implantar no coração da tribo hostil, como uma provocação, um núcleo para atrair a sua hostilidade. Mas fazê-lo dentro de uma posição inexpugnável (RIBEIRO, 1976, p. 246).

Em *Maira*, um dos narradores-personagens, o major Nonato dos Anjos, da Arma de Cavalaria, é o investigador da morte misteriosa da personagem Alma, e supõe que o possível assassino apenas poderia ser um indígena. Provavelmente, por pensar que esse se encontra mais perto da animalidade: “(...) Se alguém matou essa mulher – e se não foi o tal de Isaías – seria um deles (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 96). Esse major revela que o seu propósito em estar na aldeia mairum para desvendar o caso da morte de Alma tem como objetivo alavancar a sua carreira: “Nisto, de certa forma, está posta a minha carreira. Não digo que minha fé-de-ofício realmente vá depender disto. Mas meu desempenho neste caso facilitará uma promoção ou poderá provocar uma postergação (...)” (RIBEIRO, 1976, pp. 234-235). Até que ponto a figura do major Nonato dos Anjos não poderia ser uma referência à frieza e à burocratização do trabalho antropológico realizado no Brasil, por

exemplo, pelo SPI, onde Darcy Ribeiro também trabalhou? Em *Maíra*, talvez, se expressem, na criação de um enredo literário, os dilemas vividos pelo antropólogo em relação ao seu ofício e à postura de muitos de seus colegas:

Eu reclamava que a antropologia brasileira deixasse de ser uma primatologia ou uma barbarologia, que só olha os índios como fósseis vivos do gênero humano, que só importam como objetos de estudos. Sempre gostei, por isso, da tirada de Noel Nutels, que chamava os antropólogos de “gigolôs dos índios”. De fato, ele, que procurava assisti-los, conheceu inúmeros desses estudiosos, que lá estavam sem levantar uma palha a favor dos índios, apenas de olhos abertos, de ouvidos acesos, ouvindo, olhando, aprendendo: gigolando (RIBEIRO, 1998, p. 153).

Ribeiro (1986, p. 262) entende essa “objetividade” antropológica também como parte de um aspecto econômico, em que os burocratas da FUNAI aproveitam seu espaço estruturalmente superior para imporem uma espécie de comando em relação aos indígenas:

No caso dos agentes burocráticos, os defeitos principais são, também, por um lado, a exploração econômica, que por vezes converte as reservas indígenas em fazendas dotadas de casas suntuosas para os funcionários que, ademais, têm os índios postos a seu serviço(...) (RIBEIRO, 1986, p. 262).

No centro desse dilema parece estar o papel colonizador da antropologia, e, ao mesmo tempo, a necessidade de criar princípios que façam da antropologia uma forma de reconhecer as demandas concretas da causa indígena.

Darcy Ribeiro parece apresentar, nas suas narrativas literárias, a seguinte questão: como seria uma sociedade em que os valores indígenas fossem hegemônicos? Obviamente, não podemos supor que, por essa razão, sua representação literária deva corresponder à visão científica da sociedade indígena, até porque, no terreno do literário, o autor goza da liberdade de até mesmo inventar uma nova etnia: no caso de *Maíra*, os mairuns. Porém, de qualquer forma, ele figura literariamente o embate entre duas culturas com valores que, na maioria das vezes, são antagônicos.

Darcy Ribeiro publica *Maíra* em 1976, na volta do exílio imposto pela ditadura militar. A ditadura militar durará de 1964 até 1985 e sabemos que Darcy Ribeiro sofrerá as duras conseqüências de ser socialista nesse período da história brasileira. Ele sofre o exílio de 1964 até 1976, ano em que retorna ao Brasil. *Maíra* é escrita nesse contexto e, talvez, haja na narrativa literária uma fuga para outra realidade, que não a realidade moderna, embrutecida, em que se encontrava a sociedade brasileira na época. O próprio Ribeiro expressa algo nesse sentido ao falar acerca da composição do livro:

Uns anos atrás, estando eu carpindo meu longo exílio, encontrei como modo de fugir por algumas horas, diariamente, daquele desterro, escrever meu romance *Maíra*, sobre minhas vivências nas aldeias indígenas. Nunca escrevi nada com tão grande emoção, mesmo porque meu tema ali era dar expressão ao que aprendi, no longo convívio com os índios, sobre a dor de ser índio, mas também sobre a glória e o gozo de ser índio. Enquanto o escrevi, eu estava lá na aldeia com eles. Era, outra vez, um jovem etnólogo, aprendendo a ver seu povo e a ver o meu mundo com os olhos deles (RIBEIRO, 1998, p. 166).

Ribeiro figura em *Maíra* a “realidade” indígena de forma muito semelhante à narrada em seu livro *Utopia Selvagem*, publicado em 1981, em que é explícita a crítica que Ribeiro faz à sociedade “civilizada” brasileira. Nesse livro, ele compara a vida comunitária dos indígenas Galibis com uma espécie de “comunismo primitivo”, porém, termina com a impossibilidade de sobrevivência desse tipo de vida “primitiva”. Essa vida quase paradisíaca faz parte apenas de uma utopia selvagem destinada a ser extinta pela “Utopia Burguesa Multinacional” ou pelo sempre propalado “progresso”. Também há referência à época militarizada, pois o personagem principal da obra é um tenente que se perde na selva amazônica, quando iria lutar na “Guerra Guiana.”

Diferentemente de José de Alencar ao escrever *Iracema*, Ribeiro não precisava inventar um país e um passado glorioso. O que temos na narrativa é a tentativa de inventar uma outra sociedade, a dos mairuns. Ele resgata a cosmogonia indígena em oposição ao mundo moderno, capitalista, reificado e torturante, em que está inserida a sociedade brasileira.

Nesse panorama da “civilização” brasileira, capitalista e disposta a ter o seu “progresso” econômico custe o que custar, encontra-se uma importante peça para a análise de *Maíra*: enquanto no sistema capitalista todas as relações sociais são mediadas pela mercadoria e pela divisão de classes, em uma sociedade indígena, como a que está sendo narrada em *Maíra*, há uma clara percepção e vivência do sagrado. Não há possibilidade de se viver o sagrado em uma sociedade dividida em classes, como é o caso do Brasil. A propriedade privada, parte do sistema capitalista, faz com que a relação dos humanos com a natureza e com o sagrado se tornem alienadas e reificadas:

(...) No primeiro caso [forma de propriedade e instrumentos de produção naturais], a troca é essencialmente troca entre homens e a natureza, uma troca na qual o trabalho dos primeiros é trocado pelos produtos da natureza; no segundo caso, é predominantemente uma troca dos homens entre si. No primeiro caso, o senso comum é suficiente – a atividade corporal ainda não está de forma alguma

separada da atividade espiritual; no segundo, a divisão entre trabalho corporal e espiritual já deve estar praticamente realizada. No primeiro caso, a dominação do proprietário sobre os não-proprietários pode descansar nas relações pessoais, numa espécie de comunidade; no segundo caso, deve ter tomado uma forma reificada em uma terceira coisa, o dinheiro (...) (sic) (MARX; ENGELS, 1999, p.102).

Ribeiro (1976), ao narrar a sociedade mairum, ressalta a impossibilidade de convivência entre indígenas e não índios. O autor, como antropólogo, percebe o impacto entre dois mundos antagônicos: os mairuns, uma etnia inventada por ele, e os “brasileiros” ou os “civilizados”. *Maíra* não é um relato antropológico e nem pretende ser (apesar de lançar mão de dados tão precisos como os antropológicos).

Se, pensando em *Maíra*, ariscássemos uma aproximação entre a vida do antropólogo Darcy Ribeiro e algum personagem por ele narrado enquanto romancista, Alma seria aquela que mais se aproximaria dele, já que, como a personagem, Ribeiro manifestava certa descrença em relação aos valores hegemônicos da sociedade brasileira, e, de certa forma, ele experimentou a autenticidade da vida em comum com os indígenas.

Isaías/Avá, por sua vez, talvez seja o personagem que mais se aproxima do romancista Darcy Ribeiro. Isaías atua como mediador (mesmo que frustrado) entre dois mundos antagônicos. Isaías/Avá pertence a esses dois mundos, mas se descobre como estrangeiro na sua aldeia. Ribeiro, embora seja o autor de *Maíra*, também é um estrangeiro dentro do mundo indígena e é nesse contexto que ele descreve o seu processo literário: “(...) aprendendo a ver seu povo e a ver o meu mundo com os olhos deles.” (RIBEIRO, 1998, p. 166).

### 3.2 O mundo de *Maíra*

Pela sua formação e vivência como antropólogo, Darcy Ribeiro conhecia a realidade indígena no Brasil. O seu livro abarca várias visões e, sobretudo, mas não apenas, a indígena. Temos, então, vários narradores-personagens em vários espaços-tempo. Podemos “vivenciar” em *Maíra* uma série de discursos que não coincidem entre si e são, inclusive, antagônicos. É uma narrativa quase sempre em primeira pessoa, o que permite ao leitor uma aproximação da experiência de ser um indígena, mas que proporciona também o

contato com o ponto de vista burocrático do major destinado a descobrir quem matou Alma.

No sumário de *Maira*, os capítulos são divididos em *Antífona*, *Homilia*, *Canon e Corpus*. O texto literário é estruturado em quatro partes, como uma missa. Há também uma genealogia da etnia mairum, em que os parentescos mairuns são divididos em *Casa do Carcará*, *Casa do Jaguar* e *Casa dos Pacus*. Já nessa genealogia aparece o nome de Alma, porém de uma forma invertida. Avá também aparece compondo o parentesco da Casa do Jaguar.

A narrativa começa com o aparecimento do corpo de uma mulher branca toda pintada de traços negros e vermelhos, formando linhas e círculos e com cerca de vinte e cinco anos de idade. A história se passa em 1974. Ela aparece morta junto aos seus dois fetos, em uma praia do Iparanã, próxima da aldeia dos indígenas mairuns, no Mato Grosso. A narrativa tem, às vezes, um tom de romance policial<sup>26</sup>, em que o objetivo último é saber quem era essa mulher, porque ela se encontrava ali e como morreu (ou quem a matou) e, é claro, a suspeita recai sobre os indígenas, já que eles são os “animais”, os “bugres”, os “seres irracionais” e, de acordo com os não-indígenas do texto, apenas os mairuns seriam capazes de matá-la. Manelão, um personagem que trabalha para Juca (esse um indígena desassociado da sua etnia, que tem como objetivo fazer com que os mairuns entrem no modo de produção capitalista) demonstra nesta fala o preconceito em relação aos mairuns: “Manelão: - Os bugres paparam a branca até matá-la. Danados” (RIBEIRO, 1976, p. 145).

Alma, a mulher branca morta na praia, é a personagem-narradora que busca uma vida autêntica na comunidade dos mairuns. Encontra-se, em Brasília, por acaso, com Isaías/Avá, que retorna à sua aldeia, depois de haver desistido de uma vida de sacerdócio. De Brasília, partem juntos para a aldeia dos mairuns, ambos com sentimentos de apreensão e esperança. Os dois estão em busca de alguma redenção, de uma vida junto ao sagrado, de uma vida autêntica: “Isaías se pergunta o que significa esse encontro de uma mulher que vai e de um homem que vem, pelo mesmo caminho (...)” (Ribeiro, 1976, p. 134).

---

<sup>26</sup> O romance policial parte, geralmente, de um crime ocorrido e a subsequente tentativa de se encontrar o criminoso. Esse gênero de literatura surge com Edgar Allan Poe (1809-1849), por volta de 1840. Para a criação desse gênero foi necessário o surgimento da instituição policial no século XIX. Há uma tradição da literatura de romance policial, como um preponderante positivismo, a universalização do sujeito (tanto do criminoso como o do detetive) etc. (REIMÃO, 1983).

À medida que vamos descobrindo o que aconteceu com Alma, desvelamos os preconceitos enraizados nas várias vozes dos não indígenas, evidenciando-se, em antítese, o pensamento indígena. Alma, uma mulher “moderna”, vinda do Rio de Janeiro, adapta-se à vida na aldeia e até considera a visão mairum superior à ocidental. Alma não se sente bem no Rio de Janeiro, sua cidade natal e busca uma vida sagrada e autêntica, contra a superficialidade da vida moderna: “Ninguém acredita em mim, nem eu mesma. Às vezes, eu menos que todos. Essa minha vaga e distante família, mal sabem de mim (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 87) Já na aldeia, Alma é querida por todos e relaciona-se com vários homens. Sente-se feliz e realizada ajudando os mairuns no que ela é capaz.

Alma, uma não índia, descrente da sociedade em que vive e da vida que leva, decide viver junto aos mairuns. Alma pretende se redimir da vida que levava no Rio de Janeiro, procurando para expiar a sua culpa, ajudar os indígenas. No Rio de Janeiro sentia-se culpada pela morte do pai e, conseqüentemente, começou a usar drogas. Tentou se matar várias vezes. Por tudo isso, ela tenta redimir os seus pecados pela fé, em busca de uma vida sagrada.

Nesta busca por uma vida autêntica, Alma *transfigura-se* de não indígena para indígena, transfiguração essa que Isaías/Avá também deseja: (...) Ela adivinha que, de alguma forma, Isaías está morrendo e ela está nascendo e vice-versa. Cada um deles se transfigura (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 244).

Alma se pergunta porque sente tanto medo se não tem medo de morrer. Duas vezes tentei matar-me, recorda, mas essa viagem será minha morte. Não o fim da existência que tive até hoje, mas uma interrupção brusca, brutal. Por que sinto tanto pavor (RIBEIRO, 1976, p. 138).

Assim, Alma vê na sociedade mairum a possibilidade de ter uma vida autêntica, em que as pessoas são elas mesmas e mais nada. Fora da alienação e coisificação do sistema capitalista, em que a divisão de classes torna o sujeito alienado:

(...) Mas nunca me senti mais gente, mais parte de uma comunidade que me tem, que me sabe e que me quer no que sou e pelo que sou. Comparado com o que eu sou agora, aqui, onde não sou ninguém, lá no Rio onde eu era muito mais, na verdade eu não era nada. Lá todos os que estão conscientes de si mesmo deveriam saber que são nada (...). (RIBEIRO, 1976, p. 353).

Depois de alguns meses na aldeia mairum, Alma percebe que está grávida e teme pela sua vida. Ela admira a forma como as indígenas mairuns parem, sem dor, o que provoca a reflexão acerca da sociedade cristã, em que a dor está completamente unida ao parto desde a mitologia cristã. Alma, inclusive, reflete sobre a dificuldade de Isaías/Avá em adaptar-se à sua aldeia, e como ela se ambientou perfeitamente à vida mairum e ele não: “Só sei o que vejo e apenas vejo em Isaías a frustração e o fracasso. Dá pena, Inimá [esposa de Isaías/Avá] é que nem liga. Eu aqui no mundo dele me sinto tão a jeito! (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 374).

Ribeiro (1976) figura literariamente todo o mito da criação do mundo dos mairuns. Mito esse que demonstra a relação dos indígenas com o sagrado e a ligação intrínseca com a natureza. Alma, a personagem que se realiza existencialmente na aldeia mairum, está grávida de gêmeos. Essa gravidez é interpretada como a vinda dos deuses gêmeos Maíra e Micura (respectivamente o Sol e a Lua, na mitologia mairum) e Alma é vista como a mãe deles, a Mosaingar. “– Ora, Mosaingar, nossa mãe, não se importe. Você vai parir dois gêmeos. Não somos filhos de Deus. Somos os pais do homem que há de ser” (RIBEIRO, 1976, p. 155). Ela não chega a parir os filhos, morrendo em consequência do parto.

Em contraposição à cosmogonia mairum, Darcy Ribeiro figura literariamente a vida de sacerdócio cristã, com suas missas e rezas: “Secas vidas de cinzas, sem doce nem sal. Vidas duras, de carinhos sugados, de desejos podados. Sofrido povo de Deus, proibido de si. Enlutados, porque não morrem” (RIBEIRO, 1976, p. 167). Isaías/Avá, um dos mais importantes personagens-narradores em *Maíra*, é o exemplo do indígena desassociado da sua etnia por causa dos “pajés-sacacá” ou os padres da Missão: é um mairum, que foi levado pelos padres para ser mais um deles. É um personagem complexo porque, mesmo sendo indígena, conhece a sociedade dominante e seus valores. É imposto ao Isaías/Avá conhecer esta sociedade, é imposto a ele sair da sua aldeia para ser padre, é imposto a ele um destino que não era o dele. Isaías/Avá reconhece as categorias de pensamento ocidental, como também as do pensamento mairum. Porém, já não é um mairum, é um estrangeiro na sua própria comunidade. Isaías/Avá poderia ser um mediador da sua comunidade em relação à sociedade nacional. Já que nenhuma cultura é estática (até mesmo a cultura européia é composta de tantos “componentes” externos, que seria impossível citar todos essas influências), Isaías/Avá poderia ressignificar o que vinha da cultura ocidental para o

contexto da cultura mairum. Afinal, na visão dos próprios mairuns, Isaías/Avá apenas foi levado pelos padres para conhecer a cultura dos não índios e voltar para a aldeia dominando-a e podendo transmitir o conhecimento dos não índios para os mairuns. Mas não há uma saída fácil. Isaías/Avá se encontra na realidade ficcional, perdido entre esses dois mundos que, muitas vezes, são antagônicos. E, o indígena, ao entrar em contato com a “civilização”, vai, gradativamente, sendo desumanizado: “O indígena silvícola, cheio de curiosidade, perguntador, assim é porque confia em sua própria mente; porque não foi degradado e desumanizado pela estratificação social (...)” (RIBEIRO, 1986, pp. 278-279).

Ao retornar a sua comunidade, Isaías não consegue mais se adaptar ao estilo mairum de viver. Sente-se cada vez mais solitário e incompreendido na sua própria aldeia. No capítulo *Anacã*, narra-se a morte do velho tuxaua dos mairuns. Portanto, a vinda de Isaías/Avá é vista como a chegada do novo tuxaua, porém Isaías/Avá não será uma liderança respeitada por todos (já que quase todos mairuns percebem a sua ambigüidade, o que gera dúvidas se Isaías/Avá deve tornar-se um tuxaua ou um oxim).

Assim, quem terá esse papel de ser a nova liderança dos mairuns é o jovem e belo Jaguar, indígena que faz uma espécie de contraponto a Isaías/Avá por ser integrado à sua aldeia, conectado à natureza, ao sagrado, à mitologia e ao estilo de vida mairum. Enquanto Isaías/Avá encontra-se perdido existencialmente, Jaguar vive a vida indígena gozando-a e fruindo-a de tudo o que pode desejar. Exímio caçador, belo, forte, jovem e relacionando-se com as mulheres da aldeia, inclusive com Alma.

A narrativa vagueia pela exposição da religiosidade católica, representada pela fala tanto dos padres designados a catequizarem os indígenas, como a do personagem Xisto, um caboclo que prega aos seus fiéis em Corrutela, cidade perto da aldeia. Assim, se demonstra como a catequização dos indígenas   necessária para a introdução do modo de produção capitalista: “(...) O Demo não   vaqueiro, não come o que criou. Também não   lavrador, não come o que plantou. O Demo pesca o peixe que encontra. O Demo caça a caça que não é dele (...)” (RIBEIRO, 1976, pp. 277-278). Nessa fala há também uma crítica ao modo de subsistência dos indígenas.

Xisto aparece em outro capítulo, cujo título   *Armagedon*, a narrativa bíblica do Apocalipse. A humanidade está na desgraça por ter pecado e a tábua de salvação para Xisto

é... o indígena de filme norte-americano! A escolha de um indígena norte-americano em detrimento de um indígena do próprio Iparanã anuncia a força da sociedade do espetáculo, em que o imaginário dos filmes de cowboys e de índios norte-americanos operam na sociedade de consumo:

(...) Então o céu se abrirá, dando passo ao anjo do cavalo branco, que virá brandindo um arco sem flecha. Com a mão na testa, em pala, aquele anjo-índio navarro olhará. Se não houver cobói nenhum à vista, ele dará o sinal para descer o segundo índio, montado num cavalo vermelho, armado com uma espada de guerra (...). (RIBEIRO, 1976, p. 343).

Nessa fala de Xisto, apesar dele pregar o cristianismo ao povo de Corrutela, evidencia-se a experiência da perda do sagrado, um dos temas mais vibrantes em *Maíra*. A condição em que Xisto se encontra parece corresponder, em certa medida, à de alguns dos indígenas com os quais Darcy Ribeiro travou contato em seu ofício de antropólogo:

(...) Encontrei indígenas catequizados que me contaram histórias bíblicas, como a da Arca de Noé<sup>27</sup>, quando lhes perguntava sobre os mitos de seus antepassados. Um deles estava tão fervorosamente convertido que acreditava ser, ele mesmo, o novo profeta, o novo messias destinado a salvar o homem do pecado e da iniquidade (...). (RIBEIRO, 1986, p. 46).

Com a missão de evangelizar os indígenas da região do Iparanã usando a tática de pacificação dos indígenas adotada pelo Serviço de Proteção aos Índios (S.P.I), os personagens que compõem o casal de evangelizadores estadunidense reforçam a contraposição entre a mitologia mairum e a religiosidade católica, problematizada na própria estrutura do livro, que, como vimos, tem organização semelhante à da missa católica.

Os mairuns adoram Maíra – o deus da sociedade mairum. Um deus diferente do da sociedade cristã. Maíra parece mais uma criança ordenando e desordenando o mundo do que a figura paterna, do Deus salvacionista dos cristãos. Maíra é o filho rebelde que trava uma disputa pelo poder e o consegue, sendo que Mairahú é o pai de Maíra, mas um pai sem qualquer autoridade. O deus Maíra brinca de fazer os homens de uma forma ou de outra: “(...) A uns que queriam ser bonitos Maíra fez clarinhos mas muito fedorentos, são os caraíbas. A outros que quiseram tostar a pele num moreno dourado, Maíra fez negros como

---

<sup>27</sup> A história do dilúvio e da Arca de Noé, como explicação para a “vinda” dos indígenas para o Brasil, segue uma linhagem de tradição desde os cronistas coloniais.

tições” (RIBEIRO, 1976, p. 156). Maíra é o criador de tudo: da mata, dos bichos e dos seres humanos. Mas um criador humanizado, com defeitos e qualidades humanas. Capaz de matar, amar, julgar, de ser amigo e cruel. O que faz a mitologia mairum ser distinta da cristã.

Maíra faz parte da mitologia dos indígenas Urubu-Kaapor, que reporta à cosmogonia tupi. Maíra é o deus criador das matas, das pessoas e da própria criação do mundo. Ribeiro apreende essa mitologia vivendo com os indígenas. Há uma leitura antropológica de Ribeiro, *Uirá vai ao Encontro de Maíra* (1991), em que ele expõe o conflito entre a sociedade brasileira hegemônica e os valores de um indígena Urubu-Kaapor, que sai da sua aldeia em busca de Maíra, e, depois de muitas provações pode conseguir encontrar Maíra no cotidiano da vida, e não depois da morte, como na cultura cristã. Maíra, diferentemente do deus cristão, é considerado um deus vivente na Terra para os Urubu-Kaapor:

A versão Urubu da cosmogonia Tupi justifica tratar Maíra como algo mais que um herói mítico. A realidade e a atualidade de sua existência fazem dele quase uma divindade. Não é concebido apenas como o demiurgo que operou numa era mítica criando o mundo e as coisas, mas como um ser vivo e atuante (...) (RIBEIRO, 1991, p. 260).

Em *Maíra*, há ainda outro tema recorrente: o processo de colonização dos indígenas, seja pelo extermínio, seja pelo princípio de que é necessário “civilizá-los”, “amansá-los” (termo esse muito utilizado historicamente e que faz referência preconceituosa ao suposto estado de animalidade dos indígenas) ou, em linguajar mais sutil, inseri-los dentro do “progresso” da “modernidade”. É necessário que os índios produzam e insiram-se na sociedade brasileira como mão-de-obra<sup>28</sup>.

Nesse sentido, Ribeiro cria, em *Maíra*, o personagem Juca, um índio “desaldeado”. Juca é outro importante personagem-narrador, que, junto aos seus comparsas Boca (esse também um indígena) e Manelão, quer colonizar a terra indígena e, se for preciso, até eliminar os indígenas. Ambiciona ser rico e faz pactos e contratos com o senador Andorinha e com empresários de São Paulo e do Rio de Janeiro para “civilizar” aquela

---

<sup>28</sup> O pensamento de “progresso” do indígena foi e é uma ideologia bastante “aplicada” nas sociedades indígenas. Inclusive, por muitas décadas, o Serviço de Proteção ao Índio (S.P.I), o órgão estatal anterior à Fundação Nacional do Índio (FUNAI), era subordinado ao Ministério da Agricultura, por considerarem os índios como futuro camponeses.

área. Juca é também uma figuração da mestiçagem. Juca é indígena por parte de mãe e branco por parte de pai. Seu pai era funcionário do antigo Serviço de Proteção ao Índio (S.P.I) e foi um dos seguidores do marechal Cândido Rondon, famoso pelo seu espírito humanista e positivista, cujo lema era *Morrer, se preciso fosse, matar nunca!* Ou seja, Rondon inaugurou uma nova maneira de se colonizar os indígenas. Era proibido utilizar a violência como processo de “pacificação” dos indígenas. E o pai de Juca, na tentativa de *amansar* os indígenas mairuns, fica nu e exposto à toda a aldeia, demonstrando toda a sua fragilidade em relação aos mairuns. Assim, os indígenas partem do princípio que são eles que estão *amansando* os colonizadores e não os atacam. O pai de Juca foi esse novo tipo de colonizador e acabou engravidando uma indígena mairum: “Juca: - Que bugre que merda nenhuma, seu bosta. Bugre é você que foi roubado menino dos Epexãs. Então você não sabe que o que conta é o sangue do pai? (...)” (Ribeiro, 1976, p. 147). O Major Nonato, designado a descobrir como se deu a morte de Alma, afirma que o pai de Juca: “foi o verdadeiro civilizador desses sertões. Primeiro como suboficial do Marechal Rondon. Depois, como comerciante forte (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 181).

Juca havia sido proibido de ir para a aldeia, pois, o tuxaua Anacã o impedia. Porém, depois da morte de Anacã, Juca tem a “ideia” de ir vender mercadorias para os mairuns, em troca de trabalho. Ideia essa que não é apenas dele há também um “peixe grande” na história, o senador Andorinha que, apesar de nem conhecer o Iparanã, tem pretensões de levar a “civilização” àquela área para o Brasil, finalmente, aportar na aldeia mairum. Embora no campo da criação literária, da ficção, Ribeiro não deixa de equacionar dados antropológicos de suas pesquisas que apontam como o modo de subsistência dos indígenas, no qual vigora a divisão sexual do trabalho<sup>29</sup>, mas não a divisão de classes, é absolutamente incompatível com a dinâmica do sistema capitalista; é o que se torna claro na fala em que Juca explica como pretende fazer com que os indígenas trabalhem para ele:

---

<sup>29</sup> É interessante notar como cosmogonia fictícia dos mairuns (que se assemelha à de outras etnias “reais”) explica essa divisão sexual do trabalho. De acordo com essa mitologia, as mulheres “mandavam” na tribo até os homens roubarem a flauta jacuí, uma espécie de símbolo de poder. A partir dessa troca de poder é que os homens começam a dominar. Porém, houve algumas mulheres que jamais aceitaram essa “troca de poder” e partiram da aldeia para ter uma vida livre. Esse é o mito das Iamaricumãs, que muito se parece com o mito das amazonas: “Os velhos falam às vezes de um bando de mulheres que nunca aceitou o mando dos homens. Elas abandonaram as aldeias e andam sem parar, guerreando para arrebanhar mais mulheres e roubar homens. É fácil reconhecê-las, porque para atirar melhor com arco e flecha, elas não deixam crescer o seio direito. (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 218). Ribeiro utiliza esse mesmo mito em outro livro, *A Utopia Selvagem*.

“(...) Agora que eles já sabem caçar vão ter que produzir. Estou dando um tempinho a eles, mas acabou a moleza. Vou subir cobrando duro. Escutou, Manelão? Duro! Claro que eles não podem pagar tudo de uma vez (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 150).

Juca não se encontra sozinho nesse processo colonizador. Há todo um aparato da “civilização” para aquelas terras passarem a ser parte do *Brasil*. Um aparato que envolve o senador Andorinha e suas ligações com empresários estrangeiros, os amigos do senador e, inclusive, o apoio do Governo Federal:

Mas algumas glebas escolhidas já sairão em nome de amigos, como o doutor Clóvis e o Juca, principalmente, que, por justiça, devem ser contemplados. Serão contemplados, também, alguns empresários de São Paulo e do Rio, amigos do senador. Esses, porém, pagarão bom dinheiro pelas terras e assumirão o compromisso de iniciar de imediato o desmate e o povoamento com gado, que valorizará em pouco tempo toda a região. Para eles não há problema; o governo financia tudo que os grandes querem. (...) (RIBEIRO, 1976, p. 298).

Diante desse processo colonizador até um padre ganhará uma gleba de terra. Demonstrando-se, assim, a participação da Igreja Católica no objetivo de expandir o capital no Iparanã: “Sua parcela, conta Juca, será um Belém de tamanho. Pena que não possa ser destacada das matas sombrias de castanhais do fundo da Prainha da Tapera, porque aquela área o senador prometeu ao padre Ludgero para nova casa da Missão. (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 297).

Nesse sentido, Ribeiro (1976) narra o processo de colonização e de “progresso” no Brasil, em favor do qual os indígenas foram ou exterminados ou utilizados como mão-de-obra. Para isso o autor cria a Companhia Colonizadora do Iparanã<sup>30</sup>, cujo dono é o senador Andorinha, embora quem faça o serviço sujo seja o Juca. A Companhia tem a pretensão de retirar os indígenas daquela terra para a criação de gado e, assim, levar o “progresso” à área da aldeia dos mairuns:

(...) Agora que eles já sabem caçar vão ter que produzir. Estou dando um tempinho a eles, mas acabou a moleza. Vou subir o brando duro. (...) (RIBEIRO, 1976, p. 150)

qual Epexã, qual nada Manelão. Para isso levamos os papo-amarelo [armas]. Desta vez eles aprendem ou se arrependem. Nem índios eles são mais. São é invasores de terras. (...) (RIBEIRO, 1976, p. 296).

---

<sup>30</sup> Essa Companhia Colonizadora do Iparanã também aparece, dentro de outro contexto, em outro livro de Darcy Ribeiro: *O Mulo*.

(...) Você há de ver, esses campos dos Epexãs, daqui a pouco tempo, vão estar povoados de um gadão azebuado de dar gosto. Já está vindo aí a primeira boiada: seiscentas vaquilhonas e para mais de cinqüenta touros. Tudo gado bom, orelhudo. (...) (Ribeiro, 1976, p.403).

(...) Era tempo já da civilização vir chegando. É o Brasil que vem vindo, incorporando esse rio. Você verá, esse vale, dos Epexãs só vai guardar o nome: Fazenda Epexã. (...) (Ribeiro, 1976, p. 404).

Juca, por fim, é assassinado de uma maneira misteriosa. Provavelmente, pelos indígenas Epexãs. Esse assassinato será mais um motivo para a urgente “pacificação” dos indígenas, evidenciando, assim, o caráter inexorável do processo colonizador.

Além dos mairuns, há também no Iparanã, outras etnias indígenas, como os Xaepês, que, na visão antropológica, seriam classificados como os “isolados”, por não terem e se recusarem a ter contatos com os não indígenas ou com a “civilização”. Os Xaepês são mal-vistos pelos não indígenas do texto e pelos próprios mairuns. Apenas o casal estadunidense protestante deseja manter contato com eles a fim de “pacificá-los”. O chefe do posto da FUNAI refere-se, em uma carta destinada ao seu superior, à urgência em “pacificá-los”, já que eles são os principais suspeitos de terem assassinado os comparsas Juca e Boca: “Se me fosse dada a oportunidade de exarar um parecer sobre a matéria, eu opinaria que cumpre reiniciar, quanto antes, com os necessários recursos e como uma ação oficial, a cargo, de um sertanista experimentado, as ações de pacificação dos índios Xaepês” (RIBEIRO, 1976, p. 385).

Outra etnia indígena que vive no Iparanã são os Epexãs, que tiveram um anterior contato com os “civilizados”, porém depois recusaram esse “encontro”:

- Ninguém conhece melhor a civilização do que eles que se entregaram totalmente. Desistiram até dos seus costumes. Chegaram a se profissionalizar como amansadores de índios bravos. Mas desistiram, voltaram atrás, e dizem que até esqueceram o português. Será? – Isaías cala e pondera para si mesmo: eles sabem bem o que recusam quando se negam a qualquer contato (...) (RIBEIRO, 1976, p. 180).

Na parte final de *Maira*, temos uma narrativa delirante, em que vários pontos-de-vista são colocados em um parágrafo extenso, finalizando o texto sem uma saída redentora para o contato entre os indígenas e os não índios (ou do processo colonizador, por melhor dizer).

### 3.3 Transfiguração étnica e transfiguração literária

Nos seus textos de teoria antropológica, reiteradamente, Darcy Ribeiro é cético em relação à sobrevivência dos indígenas dentro da sociedade brasileira. Ele deixa explícito que o destino do indígena é o de se tornar brasileiro e de perder as suas características étnicas próprias, e, para explicar essa transformação, utiliza o conceito de *transfiguração*. A *transfiguração étnica* se caracteriza pela modificação das três raças em solo brasileiro. Do indígena das matas, do negro tribal e do europeu “civilizado”<sup>31</sup>:

No plano étnico-cultural, essa transfiguração se dá pela gestação de uma etnia nova, que foi unificando, na língua e nos costumes, os índios desengajados de seu viver gentílico, os negros trazidos da África, e os europeus aqui querenciados. Era o brasileiro que surgia, construído com os tijolos dessas matrizes à medida que elas iam sendo desfeitas (RIBEIRO, 1995, p. 30).

O autor define ainda que há o índio *específico*, ou seja, aquele totalmente integrado à sua comunidade indígena (que pouco ou nada tem de contato com a “civilização”) e os indígenas *genéricos*, que já perderam muito da sua identidade indígena, porém, seguem sendo “índios”:

(...) Com elas começa o longo e terrível processo de integração compulsória, através do qual transitam da condição de *índios específicos* com sua própria língua, sua cultura original, seu autogoverno e seu orgulho de si mesmos, à de *índios genéricos*, cada vez menos distinguíveis pela língua que falam, pelos hábitos de trabalho, pelos usos e costumes das gentes do contexto novo em que se encontram imersos (RIBEIRO, 1986, p. 253).

O antropólogo e escritor Darcy Ribeiro não vê muitas saídas para os indígenas.<sup>32</sup> O indígena do arquétipo, transfigurado pelo Romantismo brasileiro, não tem chances de sobreviver. Surgirá, cedo ou tarde, o *neobrasileiro*<sup>33</sup> e desse, o brasileiro. O mesmo se dará

<sup>31</sup> O conceito de “civilizado” não é mais utilizado por conter em si uma teleologia, em que haveria culturas mais ou menos evoluídas em uma pretensa evolução do “selvagem” ao “civilizado”, que, muitas vezes, é interpretado como o “europeu”.

<sup>32</sup> Para Ribeiro, uma das únicas maneiras de se adiar a esse contato (e as conseqüências negativas desse encontro) entre indígenas e “civilizados” era isolar os primeiros. Ele argumentava que era uma maneira de se adiar ao terrível impacto da civilização junto a essas etnias.

<sup>33</sup> Para o movimento indígena e para os antropólogos atuais essa visão também faz parte de uma ideologia para justificar a violência contra os indígenas. Ideologia essa que prediz que com o contato com os valores não-índios, os indígenas teriam a sua cultura ameaçada e assim deixariam de ser indígenas. Ou seja, nessa visão ideológica, há culturas indígenas autênticas e as não-autênticas e essas últimas teriam que ser absorvidas pela cultura dominante até deixarem de ser indígenas e se tornarem *brasileiros*. Brasileiros esses que serão, provavelmente, mão-de-obra não-qualificada e, por isso, de remuneração baixa (que talvez seja o motivo principal para deixarem de ser índios na ideologia dominante).

em relação ao negro trazido da África e ao europeu. Ribeiro (1995, p. 70) demonstra que essas raças se tornarão incaracterísticas no Brasil: serão os “deseuropeus como desíndios e desafros,” ou o que ele chama de “ninguendade”.

Assim, se dará a *transfiguração étnica*, não apenas dos indígenas, mas também dos africanos e dos europeus:

(...) esse passo se dá por incorporação ou atualização histórica – que supõe a perda da autonomia étnica dos núcleos engajados, sua dominação e transfiguração -, estabelecendo as bases sobre as quais se edificaria daí em diante a sociedade brasileira (RIBEIRO, 1995, p. 74).

Darcy Ribeiro, em vários outros livros de sua autoria (*Os Índios e a Civilização, O Povo Brasileiro, Utopia Selvagem*), mostra o seu ceticismo em relação à possibilidade de convivência dos indígenas junto aos não indígenas (ou *neobrasileiros*, conforme o conceito dado por ele). Apesar de não deixarem de ser índios, também não há a possibilidade de que mantenham as suas tradições e vivam de forma autóctone no interior da “civilização” brasileira. Em *Maíra*, Isaías/Avá, como personagem indígena desassociado da sua etnia, é a forma acabada do ceticismo do antropólogo acerca desse “encontro”.

Alma pode ser caracterizada como outra personagem que demonstra esse ceticismo em relação à sobrevivência dos indígenas, pois, apesar da personagem ter se realizado existencialmente, de ter encontrado uma vida autêntica nos mairuns, ela morre, provavelmente, em conseqüência de problemas no parto. As indígenas mairuns tinham filhos com a maior facilidade e Alma, mesmo querendo ser e sendo admitida em uma sociedade indígena como o foi, biologicamente não conseguiu se adaptar. Ela não consegue parir com a mesma facilidade que uma indígena e, por isso, não poderá viver em uma aldeia mairum. Ela está determinada a morrer porque, mesmo com boas intenções, nunca poderá ser uma indígena.

É preciso ressaltar que, embora o antropólogo denuncie, em seus textos, a ligação entre o genocídio do povo indígena e a transfiguração que resulta na formação do *neobrasileiro*, Darcy Ribeiro era também um entusiasta da miscigenação, pois via nesse processo de transfiguração, também um lado de positividade, algo que colaborava para o desenvolvimento do país. Entretanto, fica claro, a partir do conceito de transfiguração

étnica, que, apesar de ter seu viés positivo, o processo transfigurador resultou em dilaceramento dos povos indígenas.

Ao explorar o conceito de transfiguração étnica, Ribeiro põe em contato as contradições entre o caráter negativo e o aspecto positivo desse inexorável processo histórico do país. Em *Maira*, no entanto, por meio da transfiguração literária, parece avultar o sentido de negatividade da transfiguração étnica. Essa negatividade da transfiguração literária que se sobrepõem à positividade da transfiguração étnica se expressa fortemente na composição do percurso do personagem Isaías/Avá no mundo da narrativa. Isaías deseja retornar ao seu povo, mas trata-se de um retorno impossível.

“Isaías”, na narrativa histórica da Bíblia Sagrada é um profeta que anuncia o Apocalipse, a destruição do “Senhor dos Exércitos”. “Isaías” é o profeta que um Serafim queima a boca para limpá-lo de seus pecados e, por isso, consegue falar em nome de Deus<sup>34</sup>. De acordo com a Bíblia:

- 6.5. Então disse eu: Ai de mim, que vou perecendo! Porque eu *sou* um homem de lábios impuros e habito no meio dum povo de impuros lábios: e os meus olhos viram o rei, o Senhor dos Exércitos!
- 6.6. Mas um dos serafins voou para mim trazendo na sua mão uma brasa viva, *que* tirava do altar com uma tenaz;
- 6.7. E com ela tocou a minha boca, e disse: Eis que isto tocou os teus lábios; e a tua iniquidade foi tirada, e purificado o teu pecado.

Darcy Ribeiro faz referências a essas passagens bíblicas não apenas em *Maira* como também em outros livros autobiográficos: “(...) Mas estou cheio de desgosto com o gosto de minha boca (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 107). “Isaías, o da boca queimada pela palavra de Deus” (RIBEIRO, 1988, p.161). É diante dessa contradição entre ser indígena ou em ser padre, que Isaías/Avá “queima” a sua boca ao falar de Deus.

Isaías/Avá comete o que na Igreja Católica é definido como blasfêmia, porque, ao rezar para o Deus cristão junta ao deus Maira, confunde a mitologia mairum com a cristã, o que acontece também na própria composição da estrutura do romance, que “miscigena” as formas cristãs à mitologia e história dos mairuns. Essa miscigenação, entretanto, se apresenta de forma tensa e dialética, que ressalta, sobretudo, a divisão e o dilaceramento e não exatamente a conciliação ou o acréscimo. Não há ganhos para os mairuns, o que se

<sup>34</sup> A epígrafe de *Caramuru*, de Santa Rita Durão é “É porque Deus fala pela minha boca, eu vou seguir sua inspiração.”

soma a Isaías/Avá, a própria duplicidade de seu nome, é antes dominação e o desejo de ser impedido de sê-lo de fato:

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, 1976, pp. 109-110).

Os chefes mairuns aceitaram que Isaías/Avá fosse embora da aldeia, porque pensavam que conseguiriam compreender melhor a sociedade dos caraíbas, ou seja, Isaías/Avá era visto como mediador entre a sua aldeia e a sociedade brasileira: “- Foi bom, agora se vê – diz Teró aos homens reunidos no pátio. – Muito bom, porque ele volta trazendo pra nós o melhor do mundo dos caraíbas” (RIBEIRO, 1976, P. 44).

Mediação essa que não deu certo, porque Isaías/Avá volta à sua aldeia carregado de contradições e impossibilitado de ser um mairum. Assim, Ribeiro figura a crueldade da perda da especificidade indígena. Isaías, que originalmente é um mairum (ou índio “específico”) torna-se um índio “genérico”: “- É, eu fui a mairunidade. Agora sou um índio qualquer” (RIBEIRO, 1976, p. 191).

O filósofo Frantz Fanon<sup>35</sup> define que a condição do colonizado é de esquizofrenia, por não se sentir nem parte do local onde nasceu e nem parte da sociedade colonizadora. É essa a condição de Isaías/Avá, que tem um duplo nome como símbolo dessa esquizofrenia colonizadora. Isaías – seu nome bíblico, civilizado, cristão e “brasileiro”; e Avá – que significa “homem” em tupi, o indígena mairum: “reconheço que estou com complexo, obsessivo: paranóico ou esquizofrênico? Sei lá (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 29). E complementa: (...) Não sou inocente. Não sou culpado. Sou um equívoco (...) (Ribeiro, 1976, p.69). E afirma também: “não sou o soldado que regressa vitorioso ou derrotado. Não sou o exilado que retorna com saudades da raiz. Sou o outro em busca de um. Sou o que

---

<sup>35</sup> De acordo com Lippold: “A alienação colonial inferioriza o colonizado/negro/árabe, o obriga a vestir uma *máscara branca*, ele sofre inclusive de transtornos psicológicos como o sentimento de inferioridade perante o colonizador branco. Conforme Fanon, o racismo cumpre com eficácia o seu papel: faz com que o colonizador possa dormir com a consciência serena – já que está explorando “sub-raças” - e faz com que o colonizado sintase fraco e inferior, possibilitando o aumento da dominação cultural.” Não apenas o árabe ou o negro, mas também o indígena colonizado.

resultado ser, ainda, nesta luta por refazer os caminhos que me desfizeram” (RIBEIRO, 1976, p.107). Finaliza dizendo: “(...) Estou oco, oco e opaco. (...) Enchi meu peito de fórmulas. Fórmulas de amor a Ti, meu Pai, fórmulas ocas (...). Meu coração está seco” (RIBEIRO, 1976, pp. 224-225).

Isaiás/Avá volta à sua aldeia, mas não consegue adaptar-se mais. Ele não é mais mairum nem tampouco um “civilizado”. Ele está no limite, no limiar. O aroe (pajé) da aldeia fala sobre Avá:

(...) Ele está num transe, meio encantado. Passou já pelo pior de todos os inimigos: saiu livre de dentro da enorme moela que quis triturá-lo, triturá-lo até convertê-lo em areia fina. Mas ele passou, passou vivo e inteiro, pela grande moela dos pajés-sacacás da Missão (...).

(...) O Avá veio na forma do embuçado, do encoberto que não se deixa ver. Sua forma visível só esconde, só encobre a sua essência verdadeira. É preciso não julgá-lo (...).

O Avá veio e não veio. Este que veio é e não é o verdadeiro Avá. O que eu esperava, e que vi vindo dia-a-dia por terras e águas, não chegou. Aquele, sim, era o Avá mesmo, inteiro. Este é o que restou de meu filho Avá, depois que os pajés-sacacas mais poderosos dos caraibas roubaram sua alma (...).

É pena que o meu filho carnal, o Avá, não possa ser aroe. Mas não, ele jamais poderia, está desvestido de alma, nu. Não, demasiado tempo ele andou com os malignos para que possa falar aos espíritos (sic) (...) (RIBEIRO, 1976, p. 239-273).

O aroe também percebe que as coisas estão se modificando no Iparaná e sente um presságio de que os mairuns talvez não sobreviverão por muito tempo. Ouvimos em *Maira* o eco das vozes e profecias dos pajés descritos em *Iracema*, que pressagiam várias vezes a destruição da raça indígena pela “branca”. O aroe Remui tem a “consciência dilacerada” do seu próprio extermínio: “Nós, os mairuns, estamos acabando. Conosco acaba Maíra-Monan, Mairahú, Maíra-Ambir o nosso Criador (...)” (RIBEIRO, 1976, pp. 272-273).

Nessa impossibilidade de adaptação ao seu local de nascimento, Isaiás/Avá sente a necessidade dos mairuns produzirem, de se inserirem no modo de produção capitalista. Assim, é também percebido o quanto a mitologia mairum é um entrave para este novo modo de produção. A mitologia está arraigada ao modo de vida indígena, que não envolve a produção de excedentes, tendo por consequência a impossibilidade de vendê-los e a impossibilidade, por sua vez, de existir divisões de classes (já que não há classes no modo de produção de subsistência). Isaiás/Avá explica a sua tentativa em transformar os mairuns em uma proto-sociedade capitalista:

(...) A ideia é canalizar para a produção o entusiasmo esportivo. Os mairuns, explica, aplicam todo o vigor físico e intelectual – que poderiam colocar no esforço por progredir – na superelaboração de sua etiqueta social, cerimonial e esportiva. Trata-se, agora, diz ele, de induzi-los a deslocar essas forças motivadoras para o setor econômico, a fim de promover o desenvolvimento. (...) O que eles não sabem é entrar no jogo da vida real, prática, com o mesmo vigor. Nisto têm o seu papel certas crenças religiosas, como a concepção de um céu acessível a todos depois da morte e a ilusão de uma Terra sem Males que estaria à espera dos desesperados, como um caminho sempre possível, aberto para quem tenha peito para enfrentar as provações<sup>36</sup> (RIBEIRO, 1976, p. 269).

Nessa tentativa de modificar o modo de produção dos mairuns, Isaías/Avá impõe aos indígenas fazerem uma roça, que os mairuns sabem que não dará certo, como não deu. Isaías/Avá, neste intuito, compra sementes do Posto Indígena e de Bob, o evangélico estadunidense. Assim, ele endivida os mairuns, o que é considerado um terrível perigo. Provavelmente, por eles saberem qual o preço cobrado por um endividamento. Teró aconselha Isaías/Avá: “(...) Nós sabemos que não podemos ter dívidas. É muito importante você pagar isso, pagar logo. Isso é importante (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 291).

Isaías/Avá, por conhecer tanto a sociedade ocidental como a sociedade mairum, consegue se colocar a partir do olhar do colonizador. Ele é o próprio “selvagem”, o “primitivo”, o “irracional”. Ele é o “arcaico”, o “princípio” da sociedade brasileira. Ele é Iracema, o passado que um dia foi glorificado, porém, agora é considerado um “atraso” para o “progresso” da sociedade brasileira. Esse embate psicológico com os valores ocidentais faz com que o texto de Ribeiro seja rico por mostrar o contraste e o sofrimento dos indígenas, quando se sabe qual é o papel designado para eles na sociedade dominante: “(...) Muitos até proclamam que a avó foi pegada a laço. Sobretudo se são escuros. Mas comigo é diferente. Nenhuma avó minha foi pegada a laço. O selvagem sou eu mesmo. Minha avó sou eu” (RIBEIRO, 1976, p.30).

Assim, Isaías/Avá deseja e, ao mesmo tempo, rechaça a cultura ocidental. Sabe que é *diferente* por ser mairum e sabe que é *diferente* de um mairum: “(...) É o 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, 1976, p. 32). Mas, apesar de todo esse embate com o pensamento ocidental,

---

<sup>36</sup> A possibilidade de ir ao encontro de Maíra é descrita por Ribeiro, em seu texto *Uirá sai a procura de Deus*, em que se narra a busca, real e trágica, do indígena Uirá (um Urubu-Kaapor) pelo deus Maíra.

Isaías/Avá pretende voltar a sua origem mairum: “(...) Não sou, nunca fui nem serei jamais Isaías. A única palavra de Deus que saíra de mim, queimando a minha boca é que eu sou Avá, o tuxauarã, e que só me devo a minha gente Jaguar da minha nação Mairum” (RIBEIRO, 1976, p. 34).

O final do texto literário é a tentativa colonizadora do senador Andorinha dentro da área dos indígenas mairuns. A grande pergunta que fica, não por serem os mairuns uma minoria, mas por sofrerem um processo colonizador cruel, é a do personagem Isaías/Avá:

(...) Mas eu pergunto: sobreviver para quê? E como, se estão todos morrendo? Eles (eu inclusive) são (somos) agora uns duzentos, contando os velhos e as crianças. Isto quer dizer que, se crescerem (crescermos) muito, dentro de um século (seremos) menos de duas mil almas perdidas dentro de um país-nação de milhões e milhões. E que é isto? Vale a pena? (RIBEIRO, 1976, pp. 30-31).

Isaías/Avá deseja uma volta impossível: o retorno ao mundo de *Iracema*, à sua descatequização, o reencontro com o sagrado mairum. Mas, Em *Iracema*, a mestiçagem é vista de uma maneira positiva, já que simboliza o nascimento do *brasileiro*. O filho de Iracema com Martim é o primeiro “cearense” que nasceu nessas terras. Cearense esse que não se identificará com a cultura de sua mãe, já que ela, metaforicamente, está morta para o seu filho.

A transfiguração literária em *Maira* é, portanto, um procedimento estético que deixa ver os resultados do processo de transfiguração étnica para os indígenas na atualidade. Tanto a “transfiguração étnica” quanto a “transfiguração literária” têm como tema central o indígena. São chaves para apreender, mesmo que pelas frestas e falhas, o processo colonizador e o genocídio indígena. Mas, no caso da transfiguração literária é possível ainda compreender o quanto o próprio percurso de formação da literatura brasileira está relacionado ao processo social brasileiro.

Os “deseuropeus, desíndios e desafros” que Ribeiro reconhece como resultantes da transfiguração étnica são raças incaracterísticas que se transfiguram literariamente a partir de formas estéticas também incaracterísticas, uma vez que o modelo literário europeu, como já dissemos no capítulo inicial desta dissertação, ao ser imposto à realidade brasileira, sofre uma adaptação significativa que torna as formas estéticas européias incaracterísticas em relação à sua composição original. Nesse sentido, é preciso ler *Maira* como parte de

uma tradição literária e, ao mesmo tempo, buscar compreender o quanto o romance se apresenta como questionamento dessa própria tradição em que está inserido.

### 3.4 *Maíra* entre a “nova narrativa” e a tradição literária

A opção literária por criar personagens-narradores aproxima o romancista Darcy Ribeiro do perfil de escritor que Candido descreve no seu texto “A nova narrativa”:

O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre (...) (CANDIDO, 1987, p. 213).

Em sua análise acerca da produção literária da década de 70, que o crítico identifica como “nova narrativa”, Candido reconhece que essa estratégia literária, “que permite fusão maior que a do indireto livre”, mais ligado ao narrador em terceira pessoa, sinaliza uma inovação da narrativa brasileira em relação à produção nacional dos períodos anteriores. A inovação apontada por Candido diz respeito à possibilidade de identificação entre autor e personagem por meio da tentativa de aproximação, pelo uso da primeira pessoa, entre ambos, na própria natureza do discurso ficcional. Trata-se de uma inovação na forma da narrativa que tem relação com a vida social brasileira, pois, para o escritor regionalista ou naturalista, a aproximação com o personagem popular era problemática, uma vez que representava uma ameaça à sua posição social que não poderia se identificar facilmente com a instabilidade social do pobre e tampouco com o caráter degradante do trabalho escravo, por exemplo.

Assim, os personagens ligados às camadas sociais populares (ou excluídas) eram representados de maneira paternalista por meio do emprego do discurso indireto em terceira pessoa, que demarcava, pela linguagem culta, a posição do escritor; enquanto a linguagem do povo era incorporada à narrativa, por meio do “discurso direto entre aspas”, sem que a posição superior do escritor em relação ao personagem popular fosse ameaçada pela identificação entre ambos. Quando havia alguma fusão pelo emprego do discurso indireto livre, o lugar do escritor e o do seu personagem já estavam bem delimitados pela fronteira da diferença de classe internalizada na forma narrativa em terceira pessoa. Se isso preservava a posição de classe do escritor do século XIX no Brasil, ameaçava a eficácia estética da produção literária

desse período, que, muitas vezes, resultava em uma visão exótica e pitoresca, com força de representação estética reduzida.

Nesse sentido o foco narrativo e a linguagem em *Maira* se distanciam do exotismo e do pitoresco, uma vez que é visível o interesse do autor em identificar-se, pela mistura do discurso indireto e do direto, entre vários focos narrativos e, muitas vezes, na terceira pessoa, com o mundo de seus personagens, especialmente o dos indígenas, mas também o dos brancos, fazendo ver as contradições terríveis resultantes desse encontro ente discursos e, fundamentalmente, entre condições históricas e materiais marcadas pela desigualdade. O próprio Darcy Ribeiro afirma seu desejo de identificação com o mundo narrado em *Maira*: “me visto de índio Mairum para sentir e fazer sentir a dor e o gozo de ser índio. Seu tema [de *Maira*] é a morte de Deus: morre porque o mundo não tem remédio. Falo do mundo índio em seus caldos originais; do nosso nem se fala” (RIBEIRO, 1988, pp. 334-335).

Por outro lado, se seguimos o pensamento do crítico acerca da nova narrativa, veremos que ele aponta um risco na tendência dos escritores da década de 70 de buscarem essa espécie de fusão com o personagem popular ou excluído pelo uso da primeira pessoa e do “discurso direto permanente e desconvencionalizado”. Trata-se da possibilidade de produzir um tipo novo de exotismo, que se configura “pelo fato de [os escritores] apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco” (CANDIDO, 1987, p.213). Esse risco fica evidente pela dificuldade dos escritores, bem sucedidos no emprego da técnica da narrativa em primeira pessoa, em obterem o mesmo rendimento estético quando se trata de empregar a terceira pessoa.

O lugar do romance de Ribeiro, como afirma Candido, é entre narrativas que recusam recursos estilísticos e modismos da vanguarda literária, e, ainda, que figuram entre produções de “não-ficcionistas”, como Paulo Emílio Sales Gomes e Pedro Nava. E, nesse sentido, essas narrativas comunicam algo importante ao leitor e ao crítico:

a ficção procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda. (CANDIDO, 1987, p. 215)

*Maíra*, portanto, se distancia também desse tipo de narrativa da fusão imediata com o outro, ou das experimentações e inovações técnicas, ou da opção por temas e formas que pretendem provocar um choque no leitor, ou, ainda, da montagem instantânea e provisória, que ajusta a narrativa à rapidez e à pressa do tempo, que cada vez mais é dinheiro, na era da modernidade tardia. *Maíra* tem quatrocentas páginas, muitas delas dedicadas à mitologia dos mairuns, que, provavelmente, está muito longe da ordem do dia e das mensagens instantâneas, pois reclama tempo e contemplação. O público leitor não está tão ávido por genealogias de uma tribo inventada quanto está pela violência urbana e outros temas mais atuais. A identificação entre a narrativa e o mundo dos indígenas, mais do que pelo foco narrativo em primeira pessoa ou pelo discurso direto que faz um uso “panfletário” da fusão entre personagem e autor, talvez se concretize formalmente no romance pela técnica da construção do espaço-tempo, que procura obedecer à lógica do espaço-tempo da mitologia indígena há muito superada pela lógica da produção reificada da atualidade:

Um dia o Velho Ambir quis sentir suas criações. Arrotou e lançou o arrote no mundo para ser seu filho. O arrote girou *vagaroso* pelos ares, navegando no escuro e olhando as coisinhas mais quentes que pulsavam, vivas, lá embaixo. Viu, então, no meio da penumbra, uns seres maiores que se destacavam, imponentes. Eram árvores esparsas. Desceu numa delas, entrou bem no cerne. Dali de dentro começou a provar o sentir-se das árvores. Baixou pelas raízes que desciam e com elas comeu terras e bebeu águas. Ergueu-se, depois, com o tronco ereto, orgulhoso de si, subindo e se esguelhando e se abrindo em ramos. Circulou com a seiva e sentiu, lá em cima, a grande fronde de folhas mil, vibrando ao vento. *Muito tempo* esteve Maíra gozando naquele ser esgalhado, folhento, o sentimento de ser árvore. Gostou. (RIBEIRO, 1976, p. 149 – grifos meus)

Essa passagem de *Maíra* sintetiza uma série de outras passagens da narrativa nas quais a linguagem não apresenta inovações nem se pretende distanciada do estilo culto, mas se aplica em recuperar um tempo perdido e um espaço mítico por meio da forma como o autor maneja as palavras e organiza o próprio tempo da enunciação (o como se diz) assim como o do enunciado (o que se diz): as ações, sem uma utilidade imediata a não ser a de desejar sentir as criações, vão se sucedendo em frases curtas ou ligadas por conectivos que as justapõem uma a outra, criando uma sucessão de eventos cuja importância se concentra na experiência dos sentidos: ver, sentir, provar. O tempo que se anuncia é o da natureza, mediado pelo romancista-antropólogo, mas à procura da identificação com a experiência da mitologia indígena, que obedece a uma lógica da natureza, ainda sem a intervenção aguda do homem branco. A enunciação procura acompanhar o ritmo *vagaroso* e que exige *muito tempo* do

mundo que é enunciado. Podemos dizer que o processo de aproximação entre a mitologia indígena e os tempos da natureza se identifica ao processo de aproximação do autor em direção ao mundo perdido que ele busca representar. O processo criativo e o tempo da narrativa também devem ser lentos, o narrador parece repetir a experiência do autor que, para criar *Maira*, teve que fazer o exercício estético de “sentir suas criações”, entrar “no seu cerne” e “provar o sentir-se” do e no outro que busca representar literariamente. Essa é a transfiguração do indígena que Darcy Ribeiro pode fazer como romancista e que, de certa forma, não poderia fazer como antropólogo.

Certamente, a estrutura (e talvez mesmo o enredo) de *Maira* em muito se distancia do novo exotismo da atualidade, assim como supera o pitoresco do regionalismo tradicional. Mesmo sendo, como forma literária, uma superação do regionalismo, há, em *Maira*, traços da tradição romântica regionalista, nacionalista e indianista, o que permite reconhecer uma continuidade entre obras literárias de momentos tão diferentes do sistema literário brasileiro: *Iracema* e *Maira*. Assim, faz-se necessário percebermos como se faz visível a tradição no interior da narrativa de *Maira*. Segundo Antonio Candido, *Maira* “é uma retomada original do indianismo” que “recria a utilização ficcional do índio em chave transfiguradora”. Há, no romance, portanto, um duplo movimento que resulta em superação estética: *Maira* retoma a tradição alencariana, exótica e pitoresca, mas essa retomada é caminho para a crítica e superação da própria tradição.

Também nessa perspectiva, Darcy Ribeiro se diferencia dos escritores das décadas de 60 e 70, que recusavam os valores tradicionais que regiam a arte. Ribeiro insere a tradição indianista no interior de sua nova narrativa e, assim, alcança originalidade em relação a essa mesma tradição que é recriada em *Maira*, e também em relação a seus contemporâneos.

O modo como Darcy Ribeiro, em *Maira*, recria e se insere na tradição envolve, a princípio, uma confissão de que o autor, em alguma medida, também está submetido ao encantamento do olhar exótico do civilizado diante do mundo do indígena; o que sugere que já no antropólogo se fixavam os traços da imagem do indígena transfigurada pela tradição dos cronistas coloniais, dos árcades e dos românticos:

A fascinação que aqui confesso não é, aliás, nenhuma novidade. Já os primeiros europeus que depararam com nossos índios nas praias de 1500 se encantaram

com a peregrina beleza de seus corpos e a gentileza de seus modos. Qualquer civilizado que conviveu com uma tribo isolada carrega, pela vida afora, a lembrança gratíssima do sentimento de espanto e simpatia que eles suscitam. (RIBEIRO, 1998 p. 157).

O ato da confissão, explicitamente formulado pelo antropólogo, estende-se implicitamente pela narrativa do romancista, que não se nega a pertencer à tradição indianista e assume as suas contradições.

Para compreender a extensão do processo de superação do indianismo empreendido por Ribeiro em *Maira*, é preciso pensar a respeito do que é tradição literária em um país como o Brasil, onde a formação da literatura e da própria estrutura e dinâmica da vida social, histórica, econômica e política foi desde o seu início comparatista: as formas literárias e o processo social **aqui** existiram e se constituíram, na esmagadora maioria das vezes, em relação a um **lá**, seja a Metrópole, sejam as nações centrais.

Assim sendo, a constituição de uma tradição e de um sistema literário no Brasil tem um sentido peculiar, que difere, na medida em que tenta se assemelhar, da perspectiva canônica da tradição européia. No Brasil, a tradição literária assume uma significação que extrapola o próprio caráter tradicional da tradição, ou, melhor dizendo, trata-se de um processo que se encaminha na direção não tradicional da tradição, na medida em que a exigência de reproduzir os modelos tradicionais e canônicos, para se integrar na “civilização ocidental”, é tão aguda quanto a necessidade imperiosa de se desembaraçar deles, para poder existir com certa independência. Esse processo produziu um curto-circuito no sistema literário brasileiro e impediu o afrouxamento de tensões profundas que mantiveram vivas as correntes contraditórias que alimentavam a literatura no Brasil e que foram sendo passadas ao longo do tempo como elementos contrários que se contaminavam um ao outro na constituição de nossa tradição literária, constituída pelo “(...) reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar.” (CANDIDO, 2007, p. 16).

Nesse sentido de rejeição da tradição anterior, é que Candido (1959) reitera a diferença entre a representação dos indígenas na literatura modernista de 1922 em relação ao Romantismo brasileiro:

Em nossos dias, o neoindianismo dos modernos de 1922 (precedido por meio século de etnografia sistemática) iria acentuar aspectos autênticos da vida do

índio, encarando-o não como gentil-homem embrionário, mas como primitivo, cujo interesse residia precisamente no que trouxesse de diferente, contraditório em relação à nossa cultura européia. O indianismo dos românticos, porém, preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia (sic) (CANDIDO, 1959, p. 19).

Entretanto, em relação a essa trajetória histórica, e por isso nada linear, da formação da tradição literária no Brasil, Antonio Candido afirma que a superação da dependência aguda na Independência, típica da fase romântica da Literatura Brasileira, só se transformou em relativa interdependência quando a literatura no Brasil pôde dialogar com a tradição literária e, assim, incorporá-la para avançar em relação à sua fase anterior: “Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores (...)” (CANDIDO, 1987, p. 153).

*Maíra* é parte da tradição da Literatura Brasileira e, nesse sentido, traz aspectos tanto semelhantes como dissonantes em relação à *Iracema*, de José de Alencar. Um desses aspectos dissonantes é o que Candido chama, em *Literatura e Subdesenvolvimento*, de “consciência dilacerada” por fazer oposição à “consciência amena” da literatura romântica. Em *Maíra*, tem-se já a noção de que o Brasil é um país subdesenvolvido e das causas e conseqüências desse fato. *Maíra* pode-se encaixar no que Candido diz sobre o *super-regionalismo* ou a superação do regionalismo. De acordo com Candido:

(...) Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de *super-regionalista*. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas (CANDIDO, 1987, pp. 161-162).

Também Hermenegildo Bastos, na esteira de Candido, afirma que “O nome super-regionalismo deve-se a que, nessa ficção, temos a universalidade da região. É forte a presença da região, embora estejam ultrapassados o pitoresco e o documentário” (BASTOS, 2001, p. 61). Por fim, ressaltamos que o super-regionalismo está entrelaçado à “consciência dilacerada do atraso”, o que faz com que a narrativa ganhe aspectos de negatividade.

Em *Maíra*, o indígena não é mais alçado a mito da *brasilidade*, como em *Iracema*, pois a sua transfiguração é feita em outra chave, que difere daquela do Romantismo, porque incorpora o indígena de *Iracema* em dimensão mais ampla, comparável à do super-regionalismo, produzindo, a partir dessa tradição da transfiguração do indígena, algo “que lembra o que Guimarães Rosa fizera com o regionalismo: uma explosão nuclear.” (CANDIDO, 1987, pp. 214-215).

### 3.5 *Maíra*, *Iracema* negativa?

Como vimos, *Iracema* é um romance inserido na perspectiva da consciência amena do atraso, empenhado na constituição independente da própria literatura nacional e, também na consolidação da Independência do país, que, pela correção do passado colonizado, alcançaria, como prometia a grandeza da terra e a nobreza da ascendência indígena, um futuro glorioso.

*Maíra*, por sua vez, abre as portas da representação literária com chave transfiguradora diversa: o passado não pode ser corrigido e perspectiva do escritor frente à realidade do Brasil dos anos 70 é a do dilaceramento. Nesse sentido a afirmação de Isaías/Avá – “Minha avó sou eu” (RIBEIRO, 1976, p.30) –, sugere o quanto há de *Iracema* em *Maíra*, mas revela também que esse parentesco, que atualiza *Iracema*, recria a representação do indígena que estava anunciada no romance de José de Alencar, como semente encoberta que explodiria em *Maíra*. Assim, o que está separado e apenas se aproxima no casamento entre Iracema e Martin se apresenta reunido, como fusão nuclear explosiva, na junção conflituosa Isaías/Avá.

Assim a “explosão nuclear” que ocorre em *Maíra* tem sentido criativo, mas que se estabelece por via negativa. O processo de transfiguração do indígena pela literatura vai se desenvolvendo a partir da violência amena e lírica de *Iracema* na direção da prosa dilacerada de *Maíra* que narra a inviabilidade dos povos indígenas e da sua inclusão no projeto nacional. Os restos e ruínas de *Iracema* vão se re-configurando e se recriando em *Maíra*, não mais como símbolo nacionalista, mas como *ninguendade*, como *desíndio*, como pólo oposto da sociedade nacional, como fracasso do processo de integração da matéria local concentrada na transfiguração literária do indígena, eficaz para a construção da

tradição da narrativa no Brasil, mas ineficaz e perversa no que diz respeito à realidade histórica dos “povos inviáveis”:

Este é o único mandato 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. Nosso dever, nossa sina, não sei, é resistir, como resistem os judeus, os ciganos, os bascos e tantos mais. Todos inviáveis, mas presentes. Cada um de nós, povos inviáveis, é uma face de Deus. Com sua língua própria que muda no tempo, mas que só muda dentro de uma pauta. Com seus costumes e modos peculiares, que também mudam, mas mudam por igual, dentro do seu próprio espírito. 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, 1976, p.33)

A reflexão de Isaías/Avá, o seminarista mairum, acerca da esquizofrenia de sua condição, alcança o sistema literário e o próprio projeto nacionalista. Marcado por uma série de negativas – “não sei”, “não sei quando”, “Para quê? Também não sei” –, o monólogo do personagem ressalta a inviabilidade e a presença; a mudança e a permanência. A transfiguração do indígena na literatura brasileira, realizada em *Maira* em chave negativa, indica que a representação literária exige “uma pauta”, trata-se de uma mudança (transfiguração), mas que só se realiza esteticamente ao se conservar “dentro do seu próprio espírito”. É nesse sentido que a transfiguração do indígena em *Iracema* se faz presente em *Maira*, que, superando o indianismo romântico, “ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia” o indianismo, parafraseando Antonio Candido (1987, p.162). Assim, por essa negatividade da transfiguração, é possível reconhecer algum tipo de resistência em *Maira*, na perspectiva daquilo que a narrativa faz permanecer da personagem Iracema, desaparecida e enterrada ao pé do coqueiro por Alencar, mas transfigurada em Iracema negativa por Darcy Ribeiro em *Maira*.

Enfim, considerando a aproximação sugerida por Candido entre Darcy Ribeiro e Guimarães Rosa, é interessante fazer uma breve aproximação entre ambos a partir do conto de Rosa “Meu tio, o iauaretê”, que pode ajudar a compreender o caráter negativo da transfiguração do indígena em *Maira*. Já não há, nesse conto de Guimarães Rosa, uma harmonia entre o “colonizador” (que em nenhum momento é explícito no texto) e o indígena. É um conto em que a narrativa é tensa, em que o jagunço é considerado amigo, porém, está apontando uma arma para o iauaretê (esse último descendente de indígena, mas desassociado da sua etnia). Há aspectos implícitos da problemática de luta pela terra no

Brasil. Iauaretê mata as onças para o seu senhor e recusa a fazer isso depois (por identificar-se com elas), buscando retomar algo agora já indisponível: a sua ligação com a natureza e com o sagrado (BASTOS, 2001).

O indígena, a partir da explosão transfiguradora de Rosa e de Darcy Ribeiro, será representado na perspectiva da negatividade, e não apenas da positividade, estará dentro e fora da mitificação construída pelo Romantismo brasileiro. Essa característica de negatividade é visível no conto de Rosa:

A propósito de *Meu tio o iauaretê*, Flávio Aguiar, em ensaio brilhante e exemplar, assinala a diferença entre Guimarães Rosa e outros autores que, como ele, tematizaram o índio. Nesse conto, afirma Flávio Aguiar: O índio 'acaboclado' já não é um símbolo distintivo do nacional. Ao contrário, representa o antípoda da sociedade nacional. (AGUIAR *apud* BASTOS, 2001, p.43).

Essa transfiguração do indígena faz com que o índio já não seja mais símbolo nacional e sim representante do atraso ao “progresso” brasileiro. Diante dessa perspectiva negativa do processo colonizador é que:

(...) Guimarães Rosa, afirma ainda Lígia Chiappini, foi o primeiro que pôs a falar o índio, não como emblema da nacionalidade, mas como testemunha do seu próprio extermínio, como emblema trágico da constituição de uma cultura a custo da sujeição ou extinção de outra. (CHIAPPINI *apud* BASTOS, 2001, p. 44).

O que Bastos (2001) caracteriza como sendo um aspecto de negatividade diz respeito ao fato de que: “(...) Nas suas obras [de Guimarães Rosa], a nação é um limite a que não se pode fugir, mas não é mais o sonho e o desejo. Como tal, ela está presente nas obras como negatividade” (BASTOS, 2001, p. 64).

*Maíra*, no sentido proposto nesta dissertação, é também, como se vê no conto de Guimarães Rosa, uma forma de transfiguração literária do indígena marcada pela negatividade, que recupera a tradição para atualizá-la e recriá-la como *Iracema* negativa. Revela-se, em *Maíra*, o processo colonizador e a dizimação dos povos indígenas. Narra-se a *ninguedade*, o *desíndio*, o destino cruel imposto aos povos indígenas, por um processo histórico e estético em que não há mais conciliação. Se, em *Iracema*, a narrativa é uma construção e uma correção do passado brasileiro, em *Maíra*, esse passado está sendo confrontado no presente, já que os efeitos do processo colonizador ainda se fazem presentes na atualidade, embora transfigurados em outras formas de dominação.

## CONCLUSÃO

A *transfiguração* do indígena, em *Iracema*, é parte da tradição de uma imagem construída do índio, que se inicia na época colonial e, posteriormente, adquire mais consistência estética a partir da sua releitura feita pelos árcades. Em *Iracema*, a *tendência genealógica* de construção e correção imaginária de um passado brasileiro se insere dentro dessa perspectiva de *transfiguração* do indígena. O período romântico é marcado pelo *desejo* de formar uma nação, nele predomina uma consciência literária que procura amenizar o atraso institucional e que expressa uma vontade de “corrigir” o passado brasileiro, o que funciona muitas vezes como justificativa ideológica da colonização e do genocídio dos povos indígenas. Trata-se de uma literatura empenhada na formação de uma “comunidade imaginária”, a da nação brasileira, o que reclama a mitificação das “raízes” do *brasileiro*, que, nesse caso específico, resulta simbolicamente do casamento entre uma indígena e um europeu, Iracema e Martim.

Nesse sentido, *Iracema*, é um romance de conciliação dos conflitos sociais, em que se tenta ocultar o processo colonizador, porém, esse processo escapa dos limites impostos pelo nacionalismo e se derrama pelas falhas e frestas sedimentadas na narrativa literária. Conforme David Treece comenta em seu livro *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*:

A essa luz, a obra de Alencar pode ser vista como pertencente a uma tradição oitocentista mais abrangente de ficção histórica pós-Restauração que buscava construir um modelo nacionalista conservador de “comunidade imaginada” (na expressão de Benedict Anderson), salvo de conflito e subversão, tendo por base uma acomodação ou negociação de poder entre forças sociais antagônicas. (...) (TREECE, 2008, p. 231)

Em *Maíra*, podemos definir que há uma explosão conceitual da transfiguração romântica, proposta em *Iracema*. Assim, Isaias/Avá é a Iracema que estabeleceu um profundo e negativo contato com a civilização ocidental, do qual não há retorno e tampouco uma saída redentora. *Maíra* é a *Iracema* negativa, pois, tem como ponto de partida o indígena idílico do Romantismo para chegar ao indígena problemático e resistente, no sentido em que a proposta formulada em *Iracema*, de solução dos conflitos

pela conciliação e pacificação do indígena com o europeu, que é parte nuclear do problema da formação do Brasil e de sua literatura, reaparece em *Maira* como questão insolúvel e, por isso, resistente como representação do atraso no interior do “progresso” brasileiro. Entre *Iracema* e *Maira* está o processo literário e histórico da transfiguração do indígena: de mito da *brasilidade* a indígena desassociado da sua etnia, no contexto de um processo colonizador devastador.

Apesar de ser um entusiasta da miscigenação, Darcy Ribeiro não nega o genocídio dos indígenas e muito menos percebe o seu romance como “conciliação”. O personagem Isaías/Avá, sendo ambíguo e contraditório, é rico no seu aspecto humano. O autor não foge do problema do indígena que é forçosamente desassociado da sua etnia, um problema que, no Brasil, está longe de se resolver.

A grande questão é que, ao perder as suas características próprias, o indígena torna-se um ninguém, um *desíndio*, uma *ninguedade*, sem passado e sem raízes: “Aqui estou na minha aldeia, devolvido a ela, mas não devolvido a mim mesmo. Começa a ser cada vez mais difícil sentir-me mairum dentro de minha pele. Passo a mão pelos cabelos que estão ficando ralos, como acontece com os brancos. (...)” (RIBEIRO, 1976, p. 321).

Os valores dos indígenas “mairuns” são, de certa forma, antagônicos aos valores da sociedade brasileira e podemos nos perguntar: no futuro, esses indígenas ainda poderão sobreviver? Pergunta essa constantemente feita por Darcy Ribeiro em, praticamente, todos os seus textos. O destino reservado aos indígenas “mairuns” é explícito em *Maira*, e se opõe à morte metafórica de *Iracema*. A morte de *Iracema* atenua e simplifica o genocídio dos indígenas, pactuando ideologicamente com o *nacionalismo* brasileiro.

A necessidade de transfigurar o indígena em mito nacional levou José de Alencar a uma releitura dos cronistas coloniais e dos escritores árcades, o que foi elemento essencial para a constituição de uma tradição literária no Brasil. Assim, José de Alencar participa da tradição de transfiguração do indígena, iniciada no período colonial e estendida até os dias de hoje. Tradição que, devemos lembrar, é também rejeição a alguns aspectos dessa transfiguração anterior.

O padre Simão de Vasconcelos, em sua *Crônica da Companhia de Jesus*, é um exemplo dos cronistas coloniais que transfiguraram tanto o indígena como a natureza

brasileira, modificando e acentuando certos aspectos, conforme a necessidade de colonizar a “Terra do Brasil”. A transfiguração do indígena, nessa época, é a de um ser “quase animal” ou “quase humano”, destinado a ser mercadoria exótica na corte europeia.

Essas primeiras crônicas coloniais são relidas por filósofos franceses, como Montaigne e Rousseau, que conceituam a ideia de *bom selvagem*, e influenciam, por sua vez, os escritores românticos brasileiros, como José de Alencar.

Os escritores árcades, como Basílio da Gama e Santa Rita Durão, relêem as crônicas coloniais e transfiguram o indígena já a partir de um certo nativismo e apego à pátria, porém, ainda com propósito de justificar a colonização.

Portanto, a importância de se analisar a *Crônica da Companhia de Jesus* é a de compreender a “matéria-prima” em que várias outras obras literárias ou filosóficas irão se basear. Não há uma única transfiguração do indígena e, sim, um processo dinâmico de representação transfigurada do indígena que se desenvolve ao longo do tempo em uma dimensão de continuidade e ruptura entre as diversas formas de transfiguração.

A Literatura Brasileira é, a nosso ver, uma formulação tanto estética como histórica do processo social brasileiro. E é a partir do Romantismo que se fez necessário narrar a formação da nação brasileira e introduzir a figura do indígena como emblema da nacionalidade. Mesmo de uma maneira incharacterística, José de Alencar se deparou com o problema da nação brasileira. Quem eram os brasileiros, como foi o passado colonial e como resolver os problemas brasileiros? São essas perguntas, implícitas nas narrativas literárias daquele período, que fazem com que o Brasil seja, de certa forma, posto em questão, em *Iracema*.

Essas perguntas implícitas tiveram as suas respostas de acordo com o período pós-independência, como em *Iracema*. A mitificação e a fossilização do indígena em herói nacional justificava ideologicamente aquela etapa histórica, o que Candido define como “consciência de país novo” e, por isso, trata-se de uma “consciência amena do atraso”, empenhada em formar um país, pelo menos, literariamente. Nessa construção imaginária do Brasil é de fundamental importância o romance, já que esse opera também no imaginário, edificando uma imagem positiva e idealizada do país, que nem sempre corresponde à realidade da época.

Em *Maira*, as perguntas de quem são os brasileiros, como é o Brasil e como foi o passado colonial, também se encontram sedimentadas na narrativa literária. São, obviamente, outras respostas às mesmas perguntas figuradas literariamente pelo Romantismo brasileiro, pois, parte da literatura brasileira contemporânea se encontra em uma etapa diferente, a da “consciência dilacerada do atraso” e, por isso, problematiza e questiona a imagem de uma nação gloriosa e sem conflitos.

A Literatura Brasileira, portanto, figura questões essenciais para se compreender o Brasil. É como se os escritores brasileiros tivessem também o papel de filósofos e pensadores do Brasil. A Filosofia feita no Brasil recusa-se, muitas vezes, a pensar os problemas brasileiros. Na Filosofia é como se houvesse uma grande lacuna em que o Brasil não existe e sim, apenas, os problemas centrais europeus. Raramente, encontramos filósofos que pensem a questão indígena e o que está ocorrendo com os indígenas hodiernamente. A Literatura Brasileira, ao se confrontar com os limites de representar esteticamente a realidade brasileira, não conseguiu fugir a essas questões.

Assim, a Literatura Brasileira e a crítica literária no Brasil têm um papel fundamental de se debruçar sobre essas questões. Se o Brasil não está formado e se outras áreas do conhecimento apenas “põe e repõe idéias européias”, a Literatura Brasileira, por sua vez, está formada desde o século XIX, ainda que a própria crítica literária, e mesmo a da Formação da Literatura esteja severamente ameaçada pela lógica cultural da modernidade tardia.

E por que a necessidade de compreendermos o processo social brasileiro na literatura? A resposta é que, ao conseguirmos chegar a uma interpretação e a uma compreensão do Brasil, também podemos tentar resolver essas questões. A Literatura Brasileira é uma chave para entendermos o Brasil, e, portanto, não é uma compreensão vazia de sentido ou sem referência alguma à realidade. Não há avanços em compreender a literatura para, apenas, obter uma “mais-valia” intelectual, em que há apenas acumulação de capital intelectual para proveito e lucro próprio. Porque, ser mais um “gigolô de índio”, como dizia Darcy Ribeiro, é continuar compactuando com o genocídio indígena.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Guarani – precedido de Como e Porque sou Romancista*, com um estudo de Machado de Assis, Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

ARANTES, Paulo. Nação e Reflexão *In*: ABDALA JR, Benjamin; CARA, Salete de Almeida. Cara (Orgs.). *Moderno de Nascimento: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Bontempo, 2006.

BASTOS, Hermenegildo. *Literatura e Colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: UnB: Plano Editora: Oficina Editorial do Instituto de Letras, 2001.

BODANSKY & SENNA, *Iracema – uma Transa Amazônica*. [filme] Diretor Jorge Bodansky e Orlando Senna. Brasil, França e Alemanha Ocidental. 91 min.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, 2. ed., São Paulo: Cultrix, 1974.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. São Paulo: Martins Fontes, 1964, v. 1.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. (1750-1836), 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 1969, v. 1.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)* (1836-1880), São Paulo: Martins, 1959, v. 2.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 5. ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade – estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1967.

\_\_\_\_\_. *Na Sala de Aula – Caderno de Análise Literária*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *Antologia Brasileira de Literatura*. Rio de Janeiro: Distribuidora de Livros Escolares, 1967, v. 3.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUSSEL, Enrique. *1492 – O Encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade*. São Paulo: Vozes, 1997.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FRANCO, Affonso Arinos de Mello. *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

FREIRE, José R. Bessa. Tradição oral e memória indígena: a canoa do tempo, *In América: Descoberta ou invenção*. 4º Colóquio UERJ, Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da Estética da Mercadoria*. São Paulo: Unesp, 1997.

LIPPOLD, Walter Günther Rodrigues. *O pensamento anticolonial de Frantz Fanon e a Guerra de Independência da Argélia*, em *Monographia*, Porto Alegre, 2005. Disponível em:

<<http://www4.fapa.com.br/momographia/artigos/1edicao/artigo5.pdf>> Acesso em: 18 de novembro de 2009.

LÖWY; SAYRE. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã (I – Feuerbach)*. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_ *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

MASSAUD, Moisés. *História da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, João Pacheco. *A problemática dos “índios misturados” e os limites dos estudos americanistas: um encontro entre antropologia e história*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

QUIJANO, Aníbal. O “movimento indígena e as questões pendentes na América Latina. In DUPAS; LAFER; SILVA. *A Nova Configuração Mundial do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*, in LANDER, Edgardo. *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: UNESCO-CLACSO, 2000.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é Romance Policial?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Maíra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *Migo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

\_\_\_\_\_. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Sobre o óbvio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *Testemunho*. São Paulo: Siciliano, 1990.

\_\_\_\_\_. “Uirá sai à procura de Deus” In *Ensaio de etnologia e indigenismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

\_\_\_\_\_. Uirá vai ao Encontro de Maíra In *Carta: falas, reflexões, memórias / informe de distribuição restrita do Senador Darcy Ribeiro*. Brasília: Gabinete do Senador Darcy Ribeiro, 1991.

\_\_\_\_\_. *Utopia Selvagem*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

RONCARI, Luiz. Esboço para o estudo do ponto de vista da mercadoria na literatura brasileira. In: *Crítica Marxista*, n.17, Rio de Janeiro: Renan, 2003.

ROSA, Rita de Cássia R. *O Índio em Darcy Ribeiro: uma leitura de confrontos entre o real e o ficcional, a partir de Maíra, Utopia Selvagem e Uirá sai à Procura de Deus com Diários Índios, de Darcy Ribeiro*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Literatura, Universidade de Brasília, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

ZIZEK, Slavoj (org.). *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.