

2007

Deslocamentos: o entre-lugar do indígena na literatura brasileira do século XX

Rubelise da Cunha

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umass.edu/p>



Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

Recommended Citation

Cunha, Rubelise da (2007) "Deslocamentos: o entre-lugar do indígena na literatura brasileira do século XX," *Portuguese Cultural Studies*: Vol. 1: Iss. 1, Article 8.
Available at: <https://scholarworks.umass.edu/p/vol1/iss1/8>
DOI: 10.7275/R52N5069

This Article is brought to you for free and open access by ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Portuguese Cultural Studies by an authorized editor of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

RUBELISE DA CUNHA
Universidade Federal do Rio Grande
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

DESLOCAMENTOS: O ENTRE-LUGAR DO INDÍGENA NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Iracema voou
Para a América
Leva roupa de lã
E anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá

Tem saído ao luar
Com um mímico
Ambiciona estudar
Canto lírico
Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará
Mas não muita
Uns dias, afoita
Me liga a cobrar
– É Iracema da América

Iracema voou (Chico Buarque)

Iracema voou para a América. Saiu do Ceará para lavar chão em uma casa de chá nos Estados Unidos. Na música de Chico Buarque, que faz parte de seu CD *As cidades*, de 1999, vemos a protagonista de uma das obras que é marco da literatura brasileira, *Iracema* (1865), de José de Alencar, situada no contexto do século XX. Da idealizada virgem dos lábios de mel, que representava toda a pureza associada às terras brasileiras, desejosas da civilização trazida pelo português, chegamos à condição da mulher de ascendência indígena após a colonização.

A mais importante constatação que observamos nessa música de Chico Buarque é a perspectiva do deslocamento, tão explorada nos Estudos Culturais e tão presente na literatura contemporânea. Acompanhando a globalização econômica, o sujeito passa a atravessar as fronteiras espaciais, tanto virtual, através da internet, como fisicamente, através da facilidade das viagens e das oportunidades de contato com outras culturas, seja para fins de trabalho, estudo ou turismo. A Iracema de Chico Buarque não aguarda o retorno de Martim. É a cearense que busca um futuro melhor em outras terras, não no deslocamento Nordeste – São Paulo, característico dos retirantes nordestinos, mas além

das fronteiras do território nacional, em um país que promete uma vida melhor e detém o maior poder econômico.

A característica do sujeito que se desloca para um novo território, como é o caso da *Iracema* de Chico Buarque, é habitar um entre-lugar, conceito trazido por Silviano Santiago em seu ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Ela não é mais apenas cearense, mas também não domina o idioma inglês, assim só pode ser designada por um duplo. A última frase da música simboliza essa duplicidade, pois “É *Iracema da América*” tanto indica a identificação de uma chamada a cobrar, como serve para definir a condição desse sujeito, que não pode mais ser apenas a *Iracema* romântica de Alencar.

A narrativa brasileira produzida no século XX ecoa a música entoada por Chico Buarque, pois apresenta um indígena viajante, à procura de sua identidade, e não arraigado ao solo à espera do colonizador, como as personagens alencarianas. Além disso, ao reavaliar as oposições nativo x estrangeiro, branco x índio, essa literatura aponta para aquela que parece ser a condição do sujeito pós-colonial – aquele que passa a se sentir estrangeiro dentro de seu próprio território.

Partindo do brilhante trabalho de Chico Buarque na música *Iracema voou*, este estudo pretende analisar como a narrativa escrita no século XX tem modificado sua forma de representação do indígena, se aproximando mais da visão de Chico Buarque e se distanciando das imagens idealizadas enfatizadas por José de Alencar, tanto em *Iracema* (1865) como em *O Guarani* (1857). As obras que farão parte desta pequena historiografia são na sua maioria escritas por autores brancos, no entanto o critério de seleção privilegia narrativas que permitem a presença da voz e do ponto de vista indígenas, diferentemente do que se encontra nas obras de José de Alencar. Será feito um contraponto entre o romantismo alencariano e as obras *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *Maira* (1976), de Darcy Ribeiro, e *A expedição Montaigne* (1982), de Antonio Callado. Ainda será incluído um dos escritores indígenas brasileiros, Kaka Werá Jecupé, e sua obra autobiográfica *Todas as vezes que dissemos adeus* (1992).

É inegável a contribuição e a importância da obra de José de Alencar para a literatura brasileira. Ligado à estética romântica e, portanto, em busca de uma literatura legitimamente nacional, Alencar reconhecia a necessidade de representação de algo essencialmente brasileiro: o indígena que aqui residia antes da chegada do colonizador. Suas obras *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) merecem atenção especial no que diz respeito a essa temática.

O contexto em que se insere *O Guarani* é fundamental para a compreensão da obra. O gênero romance começa a se solidificar na literatura brasileira e, com ele, a idéia de construção de uma nação brasileira após a independência de 1822. Sem dúvida, a obra de Alencar está intimamente comprometida com o projeto nacional. A idéia de nação surge nos séculos XVIII e XIX na Europa e no território brasileiro. A fundação de estados nacionais é objetivo mundial, e o fortalecimento de uma identidade para o povo se faz necessário. No caso brasileiro, a identidade está intimamente ligada ao desejo de liberdade perante o colonizador português e seus valores. Para tanto, essa identidade é construída pela alteridade, pelo diferencial do nosso território. Exaltar e valorizar o aspecto peculiar de nosso território, ou seja, a natureza exuberante e o elemento indígena, é crucial para a consolidação da idéia de Nação Brasileira.

Em *O Guarani*, o índio Peri, chefe da nação Goitacá, abandona sua tribo para servir a D. Antônio de Mariz quando descobre que o mesmo havia salvo sua mãe. Integra-se ao grupo de D. Antônio quando livra Cecília, sua filha, de uma rocha que iria cair sobre ela. Diante dos cabelos louros e dos olhos azuis de Ceci, se recorda de uma imagem de Nossa Senhora que havia visto e resolve servi-la com devoção religiosa, como um escravo. É visível a reprodução da condição de Ceci como princesa de um castelo medieval, tendo aos seus pés Peri como um vassalo. A frase de D. Antônio,

afirmando que Peri é um cavaleiro português no corpo de um selvagem (Alencar, 1999, 102), é marcante no processo de “branqueamento” que Peri sofre ao longo da obra. A partir do contato com a família de D. Antônio e do amor que começa a nascer entre ele e Ceci, Peri passa por várias etapas em que cada vez mais se aproxima do ideal europeu de heroísmo e cavalheirismo. Para merecer a filha de D. Antônio, é preciso que se transforme no estereótipo do cavaleiro medieval, através da conversão ao cristianismo. No final do romance, Peri é batizado por D. Antônio e recebe a permissão para salvar Ceci e com ela fugir da fortaleza, a qual seria destruída pelo ataque dos Aimorés.

Apesar do enaltecimento de Peri, a valorização do indígena é bastante contraditória na obra, pois ele só passa a ser reconhecido quando se submete à cultura do colonizador. Esse aspecto é confirmado pela visão negativa que é apresentada sobre os Aimorés. Mesmo sendo narrado o incidente que justifica a fúria da tribo, já que o filho de D. Antônio, D. Diogo, havia matado uma índia Aimoré, esses índios são caracterizados como selvagens e desumanos.

O romance de Alencar apresenta um caráter histórico e mítico, como fundador de uma literatura brasileira e também como criador de um mito de fundação para a nação brasileira. É interessante ver que a importância concedida à obra como “fundadora” em nada tem a ver com a inexistência de romances brasileiros anteriormente. O romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias* (1852) é anterior, mas não cumpre com os propósitos de idealização e exaltação do caráter nacional, e não retrata a “cor local”, mas sim faz uma crítica à sociedade.

De acordo com Maria Eunice Moreira, em *Nacionalismo literário e crítica romântica* (1991, 138), o modelo escolhido pelo romancista para a construção de *O Guarani* parece se ajustar às modalidades do romance histórico, na forma preconizada pelo Romantismo. As datas 1567 – D. Antônio de Mariz acompanha Mem de Sá ao Rio de Janeiro e – 1582 – data posterior à aclamação de Felipe II rei de Espanha e Portugal, indiciam a perspectiva histórica da obra. Como exige o romance histórico, os fatos lançam a personagem nos momentos iniciais do processo de colonização do território brasileiro, remetendo ao passado. No entanto, a obra fica entre o histórico e o mítico devido a seu final, onde o passado desvincula-se da cronologia e aparece como momento primordial, momento de origem da nação brasileira. O dilúvio aparece como a transformação e o início de uma nova ordem, aqui exemplificada pela nação brasileira que se formaria da união de Peri e Ceci.

O caráter mítico é ainda mais presente em *Iracema*. Escrita em prosa, a obra tem como seu elemento forte a linguagem poética e o discurso metafórico, que retoma a lenda do Ceará. O obstáculo para a paixão romântica entre o branco Martim e Iracema, pertencente à tribo Tabajara, é o fato de a mesma guardar o segredo da jurema e o mistério do sonho, não podendo se unir ao estrangeiro. No entanto, Iracema trai o segredo da jurema e se une a Martim, despertando a ira da tribo e tendo que abandoná-la. Junto à tribo dos Pitiguaras, dá a luz ao filho Moacir, e passa a acompanhar o conflito que divide Martim, o qual passa cada vez mais a olhar nostalgicamente para o mar, em direção à pátria natal – Portugal. Dividido entre a virgem branca que o espera e Iracema, Martim termina a lenda com seu filho Moacir, e Iracema morre. A maldição da morte de Iracema é explicada por sua traição ao revelar o segredo dos tabajaras e a sua união com Martim. No caso de Martim, nada poderia atingi-lo em função das regras de hospitalidade, já que fora recebido como um hóspede enviado por Tupã.

A última frase do livro: “Tudo passa sobre a terra” (Alencar, 1984, 45), e a afirmação sobre o nascimento do “primeiro cearense” (id., p. 44) reafirmam o caráter mítico e, de forma similar a *O guarani*, atestam o nascimento de um novo povo oriundo da união do branco português e do índio. Diferentemente de *O guarani*, aqui o nascimento desse primeiro brasileiro não fica apenas na simbologia do dilúvio.

Entretanto, a morte de Iracema e o branqueamento de Peri são indícios da futura dizimação dos povos e culturas indígenas. Nessa união, o elemento colonizador é aquele que impõe o padrão racial e civilizatório. Mais ainda, no caso de *Iracema*, vemos aquele olhar em direção à pátria europeia, sinalizando a indecisão a respeito do início de algo novo e um eterno sentimento de saudade e exílio.

Em *Iracema*, o grande mérito de Alencar foi o esforço em busca de uma linguagem próxima do indígena e a constatação da necessidade de se buscar um discurso que refletisse a cultura e as tradições dos povos autóctones. Mesmo assim, o aspecto da imposição dos valores e do olhar europeu é demasiado forte. Em “A virgem dos lábios sem mel”, capítulo de seu livro *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural* (2000), Sérgio Luiz Prado Bellei aproxima a obra de Alencar da tópica da “donzela salvadora”, que tende a aparecer em momentos históricos em que um viajante ou aventureiro chega a uma terra estranha, como é o caso de Pocahontas e John Smith. De acordo com o autor, essa tópica tem “a função de legitimar uma cultura em crise de identidade em um momento histórico de insegurança em que se torna necessário afirmar a superioridade cultural e racial diante da cultura do outro” (129). Assim, o desejo do branco de auto-afirmação é concretizado, pois Martim e sua cultura são mais fortes no texto.

Pensar a estética romântica no Brasil e sua representação do indígena na obra de Alencar é fundamental para refletir sobre a produção literária do século XX. Um século depois, o movimento modernista voltaria a valorizar exatamente o cerne do Romantismo: o elemento nacional. Uma das máximas mais conhecidas do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade – “Tupi or not tupi that is the question” – é de grande perspicácia, já que não só aponta para o reconhecimento do indígena, mas também para a digestão da cultura europeia que chega ao país, como exemplificado pelo intertexto com a tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare. É justamente nesse ponto que reside a diferença primordial entre a visão romântica e a modernista: o romântico acreditava estar valorizando estritamente o nacional, sem a autoconsciência da sobreposição da cultura europeia; o modernista, no entanto, reconhece uma digestão do elemento estrangeiro, assegurando sua existência, mas focaliza a diferenciação positiva do nacional.

Deixaríamos uma grande lacuna se passássemos para os escritores pós-1960 que abordam a temática indígena sem mencionar a importante contribuição de Mário de Andrade em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928). Assim como Alencar foi em busca da linguagem e da cultura dos povos indígenas, Mário de Andrade pesquisou as lendas e a linguagem de tribos amazônicas venezuelanas. De acordo com a edição crítica da obra, de 1978, a fonte de leitura para Mário de Andrade a respeito da figura de Macunaíma foi a obra do alemão Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roroima zum Orinoco* (Do Roroima ao Orinoco), de 5 volumes, sobretudo o segundo volume sobre os “Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná”. Nessa obra, Macunaíma aparece como figura originária da Venezuela, região amazônica. Seu nome significa “O Grande Mau”: maku – mau; ima – grande. Essa figura é encontrada nas tribos caraíbas do extremo Norte.

A obra de Mário de Andrade narra a trajetória de Macunaíma, o anti-herói que realiza uma viagem fantástica pelo território brasileiro em busca da muiraquitã, o talismã que Ci, a Mãe do Mato, havia lhe dado antes de se tornar estrela. Descobrimos que Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã comedor de gente, está com a pedra, nosso herói parte com seus dois irmãos Jiguê e Maanape para recuperar a pedra. Nessa trajetória mítica, Macunaíma e seus irmãos viajam por todo o território em questão de minutos. Descubram as máquinas e o desenvolvimento da São Paulo do início do século XX, os carros, as prostitutas e as pensões.

A busca de uma brasilidade é forte na obra, sinalizada pelas metamorfoses de Macunaíma, que consegue tomar banhos e possuir diversas outras cores além de sua cor negra. As metamorfoses, que fazem parte da lenda, também são utilizadas nas peças e trapaças de Macunaíma, as quais o assemelham à figura tribal do *trickster*, aquele que é humano e animal, moral e amoral, e está sempre em constante transformação de acordo com seus interesses.

O final da narrativa apenas reforça o aspecto da lenda, já que Macunaíma, após retornar a sua terra com a muiiraquitã, consegue perdê-la novamente e é destruído, transformando-se na estrela Ursa Maior. O papagaio que sobrevive à destruição de Macunaíma e de sua tribo conta a história ao narrador sertanejo, o que só ficamos sabendo no final do livro. Como é descrito pelo narrador, o papagaio tinha uma fala mansa, muito nova, e foi quem conservou no silêncio as frases e feitos do herói.

Nosso herói é, na verdade, um anti-herói, ou, como é referido pelo subtítulo ambíguo: “o herói sem nenhum caráter”. Utilizo o termo ambíguo pois o mesmo se refere tanto ao aspecto amoral da personagem, que é preguiçoso e utiliza artimanhas e trapaças para alcançar seus objetivos, como também ao intuito de assegurar que o brasileiro não possui civilização própria nem consciência tradicional. Esse último significado do subtítulo, apresentado pelo autor na edição crítica, sinaliza o projeto modernista da antropofagia, no qual o brasileiro construiria sua identidade a partir da digestão da cultura européia, e não através de uma tradição própria. Macunaíma realiza esse movimento do contato com a cultura “civilizada” e realiza a digestão dessas novas informações antes do retorno à tribo.

Sem dúvida, *Macunaíma* não é uma obra que focaliza especificamente a representação do indígena ou o desejo de lhe conceder voz. O que observamos é a busca das raízes brasileiras, reconhecendo a complexidade da interação das mesmas com a cultura que vem de fora do território nacional. Nesse resgate das raízes, seja através da linguagem ou das lendas e mitos indígenas, o objetivo mais evidente não é a afirmação de um herói idealizado, mas de uma personagem que possa representar a coletividade e a diversidade do brasileiro. O risco dessa definição de um tipo que represente o todo é a homogeneização, o que resulta na construção de estereótipos, como aquele que associa o brasileiro à preguiça e à malandragem, bem exemplificado pelo estribilho de Macunaíma ao longo de toda a obra: “Ai, que preguiça!”

Outro fator importante em *Macunaíma* é a questão da viagem. Ao se deslocar pelo território nacional, o herói reconhece a multiplicidade característica do brasileiro, aquele que é oriundo do contato entre o branco europeu, o colonizador ou migrante, e as demais etnias. O que é mais significativo é a necessidade de movimentação desse herói para se descobrir através da viagem. Ao contrário da Carta de Pero Vaz de Caminha, na qual o colonizador relata suas impressões da terra do colonizado, em *Macunaíma* é o herói oriundo da tribo que vai escrever uma carta descrevendo suas impressões da cidade e do mundo “civilizado”, na “Carta pras icamiabas”.

A viagem é temática importante na literatura pós-1960 que busca trazer uma voz e uma representação indígenas. No entanto, o foco parece ser mais o deslocamento que envolve um questionamento identitário. O paradoxo instalado se refere ao fato de, apesar do deslocamento físico e da recuperação do passado histórico, ser impossível voltar no tempo e resgatar a condição do indígena antes da chegada do colonizador. Ao longo da trajetória, o protagonista toma consciência de sua transformação e da impossibilidade de retorno.

Partindo de uma busca de identidade nacional e idealização romântica do indígena em *O Guarani* e *Iracema*, passamos pela cômica celebração do brasileiro em *Macunaíma*, para aportar nas margens do rio Iparanã em *Maira* (1976). Esse primeiro livro de ficção escrito por Darcy Ribeiro apresenta uma representação do indígena que sinaliza a

fragmentação do sujeito. Longe de qualquer idealização romântica, mas fora dos moldes tradicionais do romance realista, seu romance é grande exemplo da abertura para a polifonia bakhtiniana e o confronto de vozes oriundas dos brancos ditos civilizados, dos estrangeiros, da tribo Mairum e daqueles que habitam a fronteira entre os dois mundos.

O romance inicia com o capítulo “A morta”, no qual um suíço encontra o corpo de Alma, uma moça branca que vivia na tribo e aparenta ter morrido durante o parto de gêmeos, também encontrados mortos. É o início da investigação, que acontece no ano de 1975. Em contraponto, a questão central da narrativa é exposta: voltamos ao passado e observamos o retorno de Isaías (de nome indígena Avá) à tribo Mairum. Isaías, que era seminarista em Roma, encontra-se com Alma durante a viagem de retorno. Alma é a personagem que tenta buscar um sentido para sua vida como missionária, mas acaba vivendo como mirixorã, uma espécie de sacerdotisa do amor, na tribo Mairum. A investigação de sua morte caminha lado a lado com a viagem de Isaías na tentativa de retornar a seu passado tribal para assumir o papel de tuxaua, chefe de guerra. No entanto, desde o primeiro contato com a tribo, Isaías percebe a impossibilidade de ser “um” novamente, pois não pode mais ser Avá, tampouco consegue viver dentro da cultura branca e cristã como Isaías.

A linguagem que rege a narrativa é o código duplo da paródia e da ironia, bem exemplificado pelo nome duplo da personagem Avá/Isaías. As quatro partes do romance remetem à estrutura da missa católica: Antífona, Homília, Cânon e *Corpus*, mas são iniciadas por desenhos indígenas que ironizam e desafiam o discurso cristão. Ainda vemos o diálogo com as novelas policiais, trazendo a transcrição dos textos do inquérito em uma pseudonovela de detetive, já que o assassinato inicial se revela uma morte acidental, comprometendo a resolução final da narrativa. Há um rebaixamento e ridicularização do detetive, o qual, sem o menor conhecimento do assunto, só aparece em quatro capítulos.

A pesquisa antropológica de Darcy Ribeiro fica evidente no intertexto com a cosmogonia do povo Mairum. São os mitos indígenas que vão parodiar o discurso bíblico, o que é bem exemplificado pelas orações sincréticas feitas por Isaías, que misturam invocações mairuns e orações católicas. O Deus mairum, Maivotsinim, é em si duplo, pois seu filho Maíra (Sol) cria um irmão gêmeo, Micura (Lua), para acompanhá-lo. A dualidade representada por Maíra e Micura traz em si o bem e o mal.

Outro intertexto importante, que remonta à chegada dos colonizadores, é a crônica de viagem. A viagem de Isaías inicia em Antífona e acaba em Cânon, quando ele é chamado pela tribo a “falar de tudo o que seus olhos viram, de tudo que seus ouvidos escutaram e de tudo que seu espírito entendeu, durante todos estes longos anos, no grande mundo dos brancos” (Ribeiro, 1989, 258). Como em *Macunaíma*, é o índio quem viaja pelo mundo branco e conta o que viu. Já com um nome branco, Isaías reconhece não ser mais apenas índio.

Em *Maíra*, Darcy Ribeiro empreende a tarefa de dar abertura ao texto para uma pluralidade de vozes, as quais vão emitir seus pontos de vista e expor sua participação nesse choque de culturas imposto pela ação colonizadora do branco cristão, em especial pelas missões católicas. Na verdade, a história policial que envolve o leitor também é uma forma de subterfúgio para trazer à tona um discurso ignorado até pouco tempo pela história oficial, comprometida com um regime de ditadura que só foi destituído em 1985 e pelo qual o autor da obra foi exilado. Pois não é só a impossibilidade de conciliação entre o mundo branco cristão e o mairum que é retratada, tampouco apenas os danos negativos da imposição do cristianismo, mas também a ineficiência dos órgãos públicos responsáveis pela questão indígena, os interesses políticos envolvidos e o contrabando que acontece pelo interior das matas brasileiras.

Romance que rompe com a narrativa tradicional, *Maíra* é uma obra bastante complexa e fragmentada, que vem falar sobre o impasse em que se encontra o indígena após a imposição da cultura branca e cristã. Na narrativa, a idéia do deslocamento permanece, contraditoriamente, como causa da imobilidade das personagens e de sua incapacidade de superar a posição espacial que ocupam dentro da cultura e da sociedade.

A impossibilidade do convívio das duas culturas é enfatizada pela morte de Alma, a qual tenta integrar-se na cultura indígena, mas não pode esquecer suas raízes culturais. Sua morte ao dar a luz a gêmeos, que na tradição mairum significam o renascimento de Maíra e Micura, enfatiza o fracasso da integração entre o mundo branco e o indígena.

Isaías tenta encontrar uma função para sua nova identidade dupla, e sua nova situação é definida pelo contato com uma lingüista americana que está tentando traduzir o Evangelho de Mateus para a língua mairum. A lingüista pede a ajuda de Isaías, que começa a fazer a tradução. No entanto, observamos o choque dos dois discursos, pois ao passar para o mairum muitas coisas precisarão ser modificadas, o que a imposição da cultura branca não permite.

O romance de Darcy Ribeiro nos fala da impossibilidade de conciliação entre esses dois mundos e da dificuldade de uma tradução cultural, única tarefa possível para um ser que é duplo e habita duas culturas distintas. Se, em *Maíra*, Isaías sofre a angústia da impossibilidade do retorno, em *A expedição Montaigne* (1982), sétimo romance de Antonio Callado, o protagonista indígena se mostra desejoso de viver como um branco, querendo negar suas raízes. Dividida em vinte e três capítulos, a narrativa conta a viagem promovida pelo jornalista e ex-funcionário do Serviço de Proteção aos Índios, chamado Vicentino Beirão, para restituir as terras brasileiras aos índios, que, segundo a personagem, são os legítimos donos do lugar.

A complicação acontece quando o jornalista descobre que o presídio onde estão os futuros integrantes da viagem foi desativado e que os únicos ocupantes do local são índios que não quiseram retornar para suas aldeias, preferindo ficar em Resplendor e viver de pequenos furtos, sob a cumplicidade do funcionário público que é responsável por Crenaque, o reformatório indígena.

Vicentino Beirão só consegue mobilizar Ipavu para sua aventura, um índio cujo nome verdadeiro é Paiap, apelidado desse modo por falar muito sobre a lagoa próxima de sua tribo Camaiurá. Ipavu pretendia fugir com seu Vivaldo – o ex-carcereiro do Crenaque – e outros dois índios remanescentes, mas foi surpreendido por Beirão, que o convocou a chefiar a Expedição Montaigne. Há um equívoco por parte do jornalista, já que Ipavu não estava preso nem desejava retornar ao Xingu. Ao contrário, ele quer integrar a sociedade brasileira, mesmo com a tuberculose que o afeta e a marginalidade. Apesar da incompatibilidade entre os dois, a expedição se inicia: Vicentino, planejando organizar uma guerrilha, e Ipavu, pensando em chegar à aldeia o mais rápido possível para resgatar seu gavião-de-penacho e voltar para a cidade.

A figura de Ieropé, o pajé da tribo, é muito significativa na narrativa, e Ipavu começa a lembrar-se do pajé assim que inicia a viagem. Recorda que ele inventara uma parte da história da tribo, a passagem de Fodestaine pela comunidade nos tempos de seus ancestrais. A referência remete à figura do naturalista Von den Steinen, reforçada pela dedicatória do autor no início do romance: “à memória do naturalista Karl von den Stein, cuja primeira viagem ao Xingu, em 1884, vai inteirar cem anos” (Callado, 1982, 7).

Ao longo da viagem, Ipavu fica deslumbrado com as cidades pelas quais vão passando, com os ônibus, trens e botequins repletos de cerveja. Também se surpreende com o bom tratamento e os donativos que recebem. Assim, resolve fazer parte do jogo, fingindo ser o último dos camaiurá, como quer o jornalista.

O dinheiro arrecadado diminui, os dois viajantes se perdem e Vicentino é contaminado por malária. Nesse momento, há uma inversão de papéis, e Ipavu começa

a roubar para se manterem e passa a comandar a expedição. No entanto, essa situação não dura muito tempo. Ao se encontrarem com quatro seringueiros, os mesmos humilham Ipavu e fazem-no retornar à condição de subalterno do branco. A importância desse momento da narrativa é concomitante com os fatos que acontecem na tribo. A derrota de Ipavu caminha lado a lado com a rendição do pajé à penicilina. Como uma índia da tribo, chamada Jaçanã, havia morrido porque Ieropé se negara a lhe dar penicilina, ele não quer cometer o mesmo erro consigo mesmo.

Finalmente, quando chegam à tribo, Ipavu liberta o gavião Uiruçu e coloca Vicentino, que havia caído no chão, na jaula do pássaro. Ao chegar até a jaula, Ieropé acredita que Uiruçu havia se transformado em Fodestaine. Com a recuperação das forças físicas, pensa que seu poder fora devolvido e chama toda a tribo para atear fogo à gaiola. Ipavu também morre quando foge pelo rio com seu gavião-de-penacho. O corpo é descoberto por outro camaiurá, mas ele não consegue deter a canoa, que desce o rio guiada pela ave.

Assim como *Maira*, o romance de Callado revisa a tradição indianista e sugere a impossibilidade de integração entre índios e brancos. Por um lado temos a visão idealista de Vicentino, que quer o retorno a uma situação anterior à chegada do colonizador; de outro, vemos duas visões indígenas contrapostas: a do pajé Ieropé, que quer lutar para não assimilar a medicina branca, mas acaba se rendendo, e a de Ipavu, que é defensor da civilização, o que representa uma assimilação mais aniquilante da civilização por parte do índio do que em *Maira* (Marins, 1996, 104).

É impossível não associarmos a dupla Vicentino – Ipavu a Quixote e Sancho Pança, já que Vicentino apresenta o caráter sonhador e uma visão livresca em contraponto ao senso prático de Ipavu. A leitura equivocada que Vicentino faz da reflexão de Montaigne, em especial em seu ensaio “Dos canibais”, percebe uma exaltação do modo de viver indígena/selvagem, ao invés de uma crítica aos hábitos franceses. É uma reformulação de si e não do outro, o que Vicentino não consegue perceber.

Essa visão equivocada da relação do indígena com o branco também faz parte do pensamento de Ipavu. Seu próprio desejo de mudar de nome – de Paiap para Ipavu – ao invés de inseri-lo mais na civilização, o mantém na periferia, já que o migrante muitas vezes é apelidado com o nome do lugar de onde provém. De acordo com Gislaíne Simone Silva Marins (1996, 119), como sugere o nome Paiap, que lido de frente para trás ou de trás para frente é sempre igual, o deslocamento de Ipavu em direção à cidade e depois rumo à aldeia também mostra que, embora vestido como um branco, jamais deixará de ser visto como um índio camaiurá.

Como podemos ver nas últimas duas obras mencionadas, a representação do indígena na literatura brasileira começa a tomar outro rumo, bem diverso daquela visão monológica do romantismo alencariano. Em *Maira* e *A expedição Montaigne*, os autores demonstram o desejo de penetrar dentro do discurso do outro para poder ouvir a sua voz. No caso de Darcy Ribeiro, é notável seu trabalho como antropólogo realizado nas tribos indígenas. No entanto, ele não deixa sua visão científica do objeto de estudo predominar na obra literária, e consegue abrir espaço para a voz do povo Mairum. Antonio Callado também já vinha desenvolvendo essa aproximação com o universo indígena em *Quarup* (1966), mas, como afirma Marins (1996), em *A expedição Montaigne* é exposto o paradoxo em que se encontram as personagens, pois o intelectual que conduz a expedição tem formação européia e demonstra assimilar a dominação estrangeira, portanto sendo tão colonizado quanto os índios que pretende libertar.

Dentro desse processo de dar visibilidade e voz ao indígena na sociedade brasileira, começamos a verificar uma escrita indígena que se aproxima do nosso conceito de literatura ocidental. Esses textos têm sido muito pouco estudados, sendo

Lynn Mario T. Menezes de Souza, da USP, Lúcia de Sá e Gordon Brotherston, da Stanford University, alguns dos autores que pesquisam e escrevem sobre o assunto. Lynn Mario T. Menezes de Souza reconhece a literatura escrita que vem surgindo nas comunidades indígenas brasileiras, a qual já se distancia bastante do estilo e do objetivo da literatura oral, ou de uma escrita apenas histórica (Souza, 2001).

Kaka Werá Jecupé é um escritor indígena que tem conquistando espaço no cenário da literatura. Terapeuta da linhagem dos pajés, escritor e conferencista no Brasil e no exterior, coordena ações humanitárias e ecológicas através do Instituto Arapoty e é membro do recém fundado Conselho Mundial para Preservação da Diversidade Cultural e Tradições Ancestrais. Também publicou outros dois livros: *A terra dos mil povos* (1998) e *Tupã Tenondé: a criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani* (2001), narrativa poética que traz a cosmogonia Guarani numa edição bilíngüe português-tupi guarani.

Apesar do caráter autobiográfico de *Oré avé roiru'a ma – Todas as vezes que dissemos adens*, de 1992, a aproximação ao literário é evidente pela linguagem, pela estrutura e pelo estilo da obra. Na verdade, a valorização do caráter ficcional da autobiografia é tema de grande interesse nos estudos literários contemporâneos, os quais têm relativizado os conceitos de fato e verdade e valorizado a narratividade desses textos.

Em *Todas as vezes que dissemos adens*, livro bilíngüe português-ínglês, o protagonista conta seu percurso em busca da terra sem males. Com fotografias de uma cerimônia indígena em homenagem aos alimentos, o livro narra a trajetória do índio Kaka Werá Jecupé em busca de suas raízes ancestrais, percorrendo aldeias, passando por iniciações espirituais entre o povo Tapuia e o povo Guarani, além de suas inquietações ao ver toda a cultura de seu povo sendo apagada pelo crescimento de São Paulo.

É descrita a origem de Kaka, um txukarramãe ou tapuia, a história de seu nome, e sua integração na aldeia Guarani, que se localiza em um bairro da periferia de São Paulo. Vemos o deslocamento do protagonista pelo território brasileiro, cada vez mais consciente da sua situação de estrangeiro dentro de seu próprio território e da necessidade de preservação das raízes indígenas. No final da obra retornamos a São Paulo para o ritual do perdão, espécie de ritual de passagem no qual a personagem se tornará um guerreiro sem armas.

É narrada a viagem ao Sul do Brasil, em especial a Florianópolis, focalizando as descobertas e encontros. Logo após, temos contato com a viagem ao Rio de Janeiro, a qual possui um motivo especial: Kaká e outros guaranis participariam das gravações da adaptação de *O Guarani* para uma minissérie da TV Manchete, fazendo o papel dos Aimorés que invadem a fortaleza de D. Antônio de Mariz. Ao longo de todo o livro, e em especial nesse capítulo, vemos a leitura dos elementos da cultura branca pelos olhos da cultura indígena, como no momento em que Kaká relembra todas as crenças envolvidas com a questão da imagem e da fotografia, as quais diziam que as almas eram roubadas por essas tecnologias. Assim, a ilha de edição da minissérie é denominada “ilha das almas roubadas” (Jecupé, 2002, 56).

A leitura do texto de Alencar feita pelo narrador é muito interessante, pois ao invés de uma posição anticolonizadora, ele vai criticar a guerra e reconhecer que a posição de Peri e Ceci é a única solução possível: “ – Entre o índio Peri e a sinhazinha Ceci houve a única razão que supera as diferenças culturais. E creio que é a lição que a civilização precisa. Essa razão é o amor” (Jecupé, 2002, 60).

Essa visão a respeito da literatura de Alencar, que pode parecer um tanto inocente, já que sabemos do quanto Peri abriu mão de sua cultura para poder se aproximar de Ceci, condiz com o objetivo desse guerreiro sem armas. No penúltimo e maior capítulo da narrativa, intitulado “Anhangabaú-Opá”, vemos a realização do ritual de dança para o perdão, o qual reúne em São Paulo índios de diversas tribos, católicos,

protestantes, judeus, ativistas ecológicos, dentro outros tantos grupos. Assim, nessa união das culturas é vista uma possibilidade de mudança. Isso também aparece na recuperação do episódio histórico da invasão e morte de yanomamis por garimpeiros. O ritual realizado na Catedral da Sé em protesto a esse incidente, o qual também reuniu várias religiões e etnias, é ironicamente denominado “A primeira missa do Brasil” (Jecupé, 2002, 95), enfatizando que apenas a comunhão religiosa entre várias crenças diferentes pode ser considerada uma verdadeira missa brasileira.

Além do aspecto mítico e místico da narrativa, a consciência da condição dupla de existência é marcante na obra de Kaka Werá Jecupé, consciência essa adquirida através dos deslocamentos da personagem. Ao encontrar um árabe que se interessava em contribuir para a realização do ritual, o narrador reconhece que ambos têm algo em comum: são estrangeiros. No entanto, diferentemente de Ipavu, em *A expedição Montaigne*, Kaka consegue se dar conta de que não é possível ser igual aos brancos, ainda que vestindo as mesmas roupas, pois elas apenas servem para marcá-lo como alguém que não pertence ao mundo das roupas que veste: “a diferença é que sou considerado estrangeiro em meu próprio lugar e, quando me visto das roupas ditas civilizadas, não sou considerado dentro da cultura de meu povo, mas de acordo com a roupa que visto” (Jecupé, 2002, 81).

Sendo agora “um modo, uma maneira, um meio guarani de contar o já contado pelo destino” (Jecupé, 2002, 63), o autor já identifica o compromisso de agir enquanto tradutor entre dois mundos, o qual lhe foi designado através de um sonho: “Neste sonho firmei o compromisso de traduzir da vermelha ‘escrita-pintura’ de meu corpo para o branco corpo desta ‘pintura-escrita’ (Jecupé, 2002, 16). Assim, a escrita literária é uma forma de tradução para o indígena, uma ponte que o conecta ao mundo branco e possibilita um diálogo entre as duas culturas.

Diferentemente dos romances de Darcy Ribeiro e Antonio Callado, a narrativa de Kaka Werá Jecupé apresenta uma visão mais otimista dos resultados que podem ser conseguidos através desse entre-lugar ocupado pelo índio após o contato com o branco. Apesar de reconhecer os prejuízos causados pela violenta ação colonizadora, *Todas as vezes que dissemos adeus* aponta para uma possibilidade de conciliação através do convívio harmônico produzido pelo conhecimento das similitudes e das diferenças das culturas.

Apesar do pequeno itinerário abrangido por essa viagem pela representação do indígena na literatura brasileira, nosso movimento através das fronteiras nacionais e culturais permitiu verificar como as modificações de abordagem dessa temática acompanham as mudanças na concepção de nação e identidade do sujeito dentro dos estudos literários. Como os limites da nação começam a ser rompidos pelo deslocamento do sujeito para além do território nacional, o conceito de identidade passa a ser reelaborado. Enquanto as personagens indígenas românticas ficam imóveis na mata brasileira, a fim de marcar e delimitar o elemento nacional, as personagens da literatura do século XX estão em constante movimentação e redescoberta de si mesmas, refletindo as novas possibilidades identitárias provenientes das discussões sobre as fronteiras nacionais. É desse questionamento que decorre a sensação de ser estrangeiro dentro do próprio território, pois os limites nacionais não são representativos para a concepção da identidade indígena.

Mais ainda, é possível perceber que os textos do século XX analisados continuam dialogando com o discurso indianista romântico, confirmando a importância da obra de Alencar como marco inicial da movimentação do olhar literário em direção aos primeiros habitantes deste território. O diálogo com a tradição romântica aparece na narrativa de Kaká Werá Jecupé, com as filmagens da minissérie sobre *O Guarani*. Nas obras de Mário de Andrade e Antonio Callado, observamos releituras de *Iracema*. A primeira frase de *Macunaíma* é um intertexto cômico com o início da obra de Alencar:

“No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente” (Andrade, 2001, 13). Em *A expedição Montaigne*, a incorporação de *Iracema* ganha um tom bem mais crítico, quando Vicentino Beirão confunde ficção e realidade, e anuncia seu projeto anticolonialista: “Vamos botar os brancos de joelhos, por terem descabaçado Iracema, assim como, se soltando do cabrestante e se enviando no mar baiano, a âncora da nau de Pedro varou o hímen nheengatu” (Callado, 1982, 30).

Em diálogo com a literatura brasileira do século XX, a música de Chico Buarque também retoma a figura romântica da índia Iracema. Como as narrativas dos demais autores aqui estudados, *Iracema voou* recupera o texto romântico, mas apresenta sua personagem enquanto uma viajante com novas possibilidades identitárias. A viagem da Iracema de Chico Buarque, como a das demais personagens, é espacial e reflete o desejo de um retorno temporal. O sujeito indígena se desloca pelo espaço em busca de si mesmo. Nesse percurso, sente o desejo de retornar ao passado histórico, retratado no discurso romântico. No entanto, o resgate histórico só traz à tona a consciência da impossibilidade de recuperação da identidade única que existia no momento primordial, anterior à chegada dos colonizadores. Sendo assim, a viagem sinaliza a necessidade de reformulação do presente, pois é na ponte que conecta os dois mundos percorridos pelas personagens, representada pela linha telefônica que liga o Brasil aos Estados Unidos na música de Chico Buarque, que o indígena pode encontrar um espaço de possibilidade para sua subjetividade.

Obras Citadas:

- Alencar, José de. *Iracema*. São Paulo: Moderna, 1984.
- Alencar, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ateliê, 1999.
- Andrade, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: Andrade, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990. 47-52.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Garnier, 2001.
- Bellei, Sérgio Luiz Prado. “A virgem dos lábios sem mel”. In: Bellei, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.
- Brotherston, Gordon e Sá, Lúcia. “First peoples of the Americas and their literatures”. <http://clwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2/brotherston&sa02.html> Acesso: 28 set 2003.
- Buarque, Chico. “Iracema voou”. In *As cidades*. São Paulo: BMG, 1999.
- Callado, Antonio. *A expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- Callado, Antonio. *Quarup: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Jecupé, Kaka Werá. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 1998.
- Jecupé, Kaka Werá. *Tupã Tenondé: a criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani*. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- Jecupé, Kaka Werá. *Oré avé roiru’a ma – Todas as vezes que dissemos adeus/Whenever we said goodbye*. São Paulo: TRIOM, 2002.
- Marins, Gislaíne Simone Silva. *O viajante na fronteira de dois mundos: a personagem pós-moderna em Maíra, de Darcy Ribeiro, A expedição Montaigne, de Antonio Callado, e Cenas da vida minúscula, de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: PUCRS, 1996. Dissertação de Mestrado.
- Moreira, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991.

- Ribeiro, Darcy. *Maira*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- Santiago, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- Souza, Lynn Mario T. Menezes de. “De estória à história: a escrita indígena no Brasil”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade: literatura e diversidade cultural*, 59(2001):, 69-72.