

UTOPIAS SELVAGENS: NARRATIVAS DE FUNDAÇÃO EM JOSÉ DE ALENCAR E DARCY RIBEIRO

O maestro controla a sua impaciência. "Senhor Villani, Peri é um índio, os índios são glabros. Eles não têm pêlo no rosto! Eles também não cantam óperas. Senhor Gomes, cortar o meu bigode seria para mim como cortar uma perna. Ou canto com o bigode, ou não canto.

Rubem Fonseca,
O Selvagem da Ópera

DE HERÓI SACRIFICIAL A HERÓI CANIBAL

A brasilidade tem sido criada e recriada por gerações sucessivas de intelectuais brasileiros que tentam decifrar o enigma do ser nacional. Os resultados dessas tentativas de compreensão da nacionalidade são os variados retratos do Brasil que compõem a imensa galeria de imagens ora explicitamente ficcionais, ora intencionalmente etnográficas da nossa produção literária. O termo *retrato* cabe bem, já que as sínteses que buscam dar inteligibilidade ao ser brasileiro são pictóricas, tornando visíveis e bem delineados conteúdos informes e talvez inconscientes sobre o Brasil. Os retratos da terra brasileira e do homem que a habita são inventados a partir de um amálgama de realidade percebida, mundo subjetivo do autor e significações coletivas que permeiam o chão social de uma determinada época. Os retratos do Brasil são invenções; são constructos imaginários criados pela gente brasi-

IDILVA GERMANO

RESUMO

O grande projeto de invenção simbólica do Brasil encontra na literatura de José de Alencar e de Darcy Ribeiro dois momentos privilegiados. Suas obras constituem documentos preciosos de como a nação tem sido pensada e desejada historicamente. De um lado, *O Guarani* e *Iracema* representam o esforço programático de Alencar em prol de uma expressão literária autônoma, elaborada com as tintas românticas do século XIX. De outro, *O Povo Brasileiro* e *Utopia Selvagem* concretizam em dois gêneros distintos a reflexão de Darcy Ribeiro sobre as origens do povo brasileiro e o difícil curso da descolonização.

* Professora do Departamento de Psicologia da UFC e doutoranda em Sociologia. (Agradeço ao Professor Dr. Eduardo Diatary Bezerra de Menezes pela sugestão do tema e pela leitura crítica da 1ª versão deste trabalho)

leira dedicada à decifração dessa imensa «terra ignota». Essas tentativas se inscrevem numa tradição das nossas elites letradas que passa por colorações românticas, realistas, cientificistas ou antropofágicas, sempre na busca agonística do mesmo fim de compreensão da alma nacional.

José de Alencar e Darcy Ribeiro se encaixam nessa missão literária apaixonada e apaixonante de dizer o Brasil brasileira-

mente. Cada um toma para si a difícil tarefa de colocar em palavras o que é essa terra e quem é a sua gente. Convergências marcam os dois autores: o interesse simultâneo pela ficção e pela política, o vigor no exercício de atividades variadas, a fecundidade da produção literária, o carisma pessoal, o sentimento nacionalista e, principalmente, a consciência da importância das origens nativas do povo brasileiro, objeto de amor e ciência de suas obras. É certo que seus horizontes de consciência são diferentes, como o são as suas soluções estéticas: de um lado, o político do Império, de outro, o senador da República;

num, a linguagem perolada e bem comportada do romantismo, no outro, a linguagem irônica, incontida e polêmica do modernismo; num, o canto poético e mítico de raças nobres já extintas, no outro, a descrição naturalista do etnocídio da nossa matriz tupi.

Ambos voltam o olhar para o projeto colonizador ocidental, porém o fazem com diversos pontos de vista. José de Alencar nos parece hoje mais contemporizador, buscando alianças ideológicas entre brancos e índios, entre civilizados e selvagens. É assim, que Peri, *apesar* de selvagem, é um verdadeiro herói de façanhas inigualáveis em sua adoração à jovem ama Ceci. Peri abandona sua mãe, sua tribo e seus costumes para viver subalterno mas feliz, protegendo a moça que é a encarnação de Nossa Senhora.

A intriga alencariana costuma apresentar explicitamente uma polaridade entre o bom índio (nativo conciliador) e o homem branco mau (vilões, traidores) e entre o bom índio e o mau índio (os rebeldes que se opõem ao colonizador, como os aimorés de *O Guarani*). Essa oposição ajuda a ressaltar a força e o valor moral do bom selvagem e dispor o nativo num status de igualdade ante o “bom” colonizador. Com frequência, o narrador comenta as virtudes do espírito e a coragem do herói, comparando-as às dos homens civilizados:

A sua inteligência sem cultura, mas brilhante como o sol de nossa terra, vigorosa como a vegetação deste solo, guiava-o nesse raciocínio com uma lógica e uma prudência, dignas do homem civilizado; previa todas as hipóteses, combinava todas as probabilidades, e preparava-se para realizar o seu plano com a certeza e a energia de ação que ninguém possuía em grau tão elevado (O Guarani: 120).

Como José de Alencar concilia as imagens contraditórias sobre o índio que se apre-

sentam à sua mente, muito tempo depois de consumado o etnocídio? Como homem do seu tempo, aceita a idéia de que os indígenas eram primitivos ou bárbaros e que deveriam mais cedo ou mais tarde adaptar-se à corrente civilizatória européia. Mas, como artista romântico, amante de sua terra e da exuberância de sua natureza tropical e defensor tenaz de um projeto de literatura nacional, não poderia expressar o habitante dessas paragens de modo insignificante. O índio deveria de fato corresponder ao superlativo dessa natureza, equiparando-se à superioridade do estrangeiro dominador. Para empreender a conciliação, o autor, portanto, enobrece o selvagem e, se possível, minimiza a crueldade do colonizador. É assim que Peri abdica da vida ao lado de seu grupo, reduzindo-se a um serviçal e, por fim, no ápice da abnegação, batizando-se para ter o direito de salvar Ceci da morte. Seus silenciosos atos de coragem e lealdade o elevam à condição de um cavalheiro, à altura de D. Antônio de Mariz e Álvaro. Quanto ao fidalgo, representante da dominação portuguesa, com direito de vida e de morte dentro de seus territórios, sua figura não é tão feia quanto deve ter sido a de um dono de sesmaria no Brasil real do século XIX:

Pela força da necessidade, pois o fidalgo se havia constituído senhor de baração e cutelo, de alta e baixa justiça dentro de seus domínios; devemos porém declarar que rara vez se tornara precisa a aplicação dessa lei rigorosa; a severidade tinha apenas o efeito salutar de conservar a ordem, a disciplina e a harmonia (O Guarani: 16).

Do mesmo modo, Iracema, nossa Ariadne, se entrega de corpo e alma ao estrangeiro Martim, abandonando suas raízes para se unir ao branco conquistador. Figura sedutora e seduzida, Iracema segue fielmente o esposo para uma vida longe dos seus,

renunciando à sua condição de guardião do segredo da jurema e aceitando juntar-se à nação pitiguara, inimiga dos tabajaras. Do encontro amoroso e étnico, capaz de relevar a enorme distância entre os dois mundos, nasce o primeiro filho da mestiçagem, representativo dos primórdios da nacionalidade. De forma emblemática, Moacir, o filho do amor entre raças, nasce em meio à luta racial, longe do pai. A vitória de Martim e seu amigo Poti – outro bom selvagem – sobre nativos recalcitrantes é a coroação da aliança entre colonizadores e colonizados que o narrador exalta:

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 (Iracema: 108).

Negligenciada pelo esposo, a filha de Araquém vem a morrer de tristeza e saudade em páginas comoventes. Com efeito, a prosa poética de José de Alencar canta em Iracema e Peri a grandiosidade do povo autóctone, matriz do povo brasileiro. São heróis belos, puros e sacrificiais que aceitam e desejam o encontro do outro, submetendo-se aos seus desígnios, mas guardando os traços de honra e dignidade reveladores de uma origem brasileira superior. É o amor o fio condutor das narrativas e não a luta racial. O amor sublime e dorido da poesia alencariana vence as barreiras étnicas de forma inverossímil, se o texto for tomado no seu sentido literal. Metaforicamente, no entanto, o gesto de Iracema pode ser interpretado como a aceitação de um mundo novo e inexorável que surge e que exige a destruição de toda pureza original:

Iracema, unida ao flanco de seu guerreiro e esposo, viu de longe Caubi e falou assim:

– Senhor de Iracema, ouve o rogo de tua escrava; não derrama o sangue do filho de Araquém. Se o guerreiro Caubi tem de morrer, morra ele por esta mão, não pela tua.

Martim pôs no rosto da virgem olhos de horror:

– Iracema matará seu irmão?

– Iracema antes quer o sangue de Caubi tinja a sua mão que a tua; porque os olhos de Iracema vêem a ti, e a ela não (Iracema: 69).

Melhor entre os melhores de seu povo, Peri usa todo seu conhecimento e bravura para a alegria caprichosa de Ceci. Nada o detém em sua adoração à mulher branca, nem os limites ponderados pelo honrado pai e pelo pretendente nobre da moça. O heroísmo de Peri segue em crescendo conforme o exigem as circunstâncias, chegando ao plano insólito de matar todos os inimigos aimorés por envenenamento, quando a sua carne fosse digerida no ritual antropofágico. Fracassado o plano, aceita o batismo para tornar-se salvador de sua amada no dilúvio que se segue. Vence as leis da física, arrancando uma palmeira imersa que os levará nas águas. Esse momento de conotações míticas simboliza um tempo primordial da nação brasileira, forjada a partir de um casal edênico e mestiço que unirá mundos aparentemente inconciliáveis.

O reconhecimento orgulhoso das virtudes de nossa matriz indígena não se esgota na visão do índio puro. As imagens de honra e dedicação se mostram também no homem mestiço que dela surge. O sertanejo, filho das terras áridas, herda do índio a plena adaptação à natureza e o sistema de valores baseado na lealdade. Adotando uma fórmula similar àquela adotada n' *O Guarani*, José de Alencar vai narrando o espírito livre, destemido e sagaz do homem dos sertões brasileiros, através de aventuras costuradas em volta de uma trama romântica. O núcleo dessa trama é a

relação impossível de um casal marcado por diferenças sociais (ou étnicas, nas obras indigenistas), apesar da reconhecida superioridade do sertanejo brasileiro. O áspero cenário dos sertões é descrito majestosamente, de forma a hospedar o espírito solitário e honrado do vaqueiro Arnaldo:

É este um dos traços do sertanejo cearense: gosta de dormir ao sereno, em céu aberto, sob essa cúpula de azul marchetado de diamante, como não a têm os mais sumptuosos palácios.

Aí, no seio da natureza, sem muros ou tectos que se interponham entre ele e o infinito, é como se repousasse no puro regaço da mãe pátria, acariciado pela graça de Deus, que lhe sorri na luz esplêndida dessas cascatas de estrelas (O Sertanejo: 41).

Na ensaística de Darcy Ribeiro, ao contrário, o que mais ressalta é justamente o confronto sangrento entre partes essencialmente antagônicas, onde coube à gente nativa o pior destino. A narrativa de Alencar é idílica, até mesmo nas descrições de guerra e conflito. A de Darcy jorra sangue e indignação pela ganância de tanta carne humana, ciente de que a colonização foi uma barbárie: a destruição de povos, movida por interesses mercantis poderosos disfarçados de missão religiosa salvadora. Está claro para Darcy que não poderiam conviver mundos materiais e simbólicos tão opostos entre si. Para reconstituir a origem do povo brasileiro – caracterizada por extraordinário etnocídio e igualmente extraordinária mestiçagem – Darcy mobiliza todo o seu talento retórico. A linguagem é viva e inflamada ao falar do grande projeto expansionista europeu que nos gerou e do enfrentamento dramático dos dois mundos:

... Um somatório de violência mortal, de intolerância, prepotência e ganância. To-

das as qualidades mais vis se conjugaram para compor o programa civilizador de Nóbrega. Aplicado a ferro e a fogo por Mem de Sá, esse programa levou o desespero e a destruição a cerca de trezentas aldeias indígenas na costa brasileira do século XVI. (O Povo Brasileiro: 51)

Ao mesmo tempo, num ensaio comprometido com os fatos históricos, Darcy não reluta em louvar poeticamente a vida nativa, como numa elegia à felicidade edênica perdida para sempre, muito próxima às descrições românticas de Alencar. A intenção é testemunhar a favor das etnias vencidas na torrente histórica e que deixaram a marca de seu desaparecimento na alma nacional:

Para os índios que ali estavam, nus na praia, o mundo era um luxo de se viver, tão rico de aves, de peixes, de raízes, de frutos, de flores, de sementes, que podia dar as alegrias de caçar, de pescar, de plantar e colher a quantidade aqui viesse ter. Na sua concepção sábia e singela, a vida era dádiva de deuses bons, que lhes doaram esplêndidos corpos, bons de andar, de correr, de nadar, de dançar, de lutar. Olhos bons de ver todas as cores, suas luzes e suas sombras. Ouvidos capazes da alegria de ouvir vozes estridentes ou melódicas, cantos graves e agudos e toda a sorte de sons que há. Narizes competentíssimos para fungar e cheirar catingas e odores. Bocas magníficas de degustar comidas doces e amargas, salgadas e azedas, tirando de cada qual o gozo que podia dar. E, sobretudo, sexos opostos e complementares, feitos para as alegrias do amor (O Povo Brasileiro: 44-45).

Na ficção, Darcy Ribeiro completa as imagens sobre a nossa matriz indígena, adotando plenamente a irreverência como instrumento de conscientização. Assim, ele pode deixar a linguagem conservadora e unívoca

exigida nos estudos antropológicos para assumir à vontade o riso carnavalizante da crítica demolidora em *Utopia Selvagem* (1982).

Publicada no ano da morte de Sérgio Buarque de Holanda, a obra homenageia o mestre com uma nova versão de *Raízes do Brasil*. Não um ensaio teórico explicativo, como os muitos que Darcy elaborou em outras ocasiões e que viria a reunir no ambicioso livro de 1995, mas uma obra de gênero indefinível entre a rapsódia e a fábula. A narrativa surrealista e picaresca e sua densa intertextualidade permitem um acesso mais direto do lado onírico da construção do Brasil pelas elites letradas do país.

O livro conta a história do tenente do Exército Brasileiro Gasparino Carvalhal, mais tarde negro Pitum ou Orelhão, que se perde misteriosamente nalgum lugar da fronteira norte do Amazonas caindo prisioneiro de uma tribo de guerreiras, “o povo mulheril”. Lá, torna-se uma espécie de fornicador oficial com a única função de emprenhar as índias, uma a cada noite. Sempre temeroso de ser devorado por mulheres que podem ser canibais, passado algum tempo, é expulso da tribo, caindo desta vez numa terra de índios comandada pelo tuxaua boa-praça Calibã. Aqui, ele encontra duas freiras missionárias, Uxa e Tivi, que falam de um Brasil Civilizado, diferente daquele que o tenente conhece. Lá, Pitum é introduzido nas práticas selvagens, período no qual vai se adaptando à vida bárbara e refazendo suas idéias sobre a realidade pátria.

O livro se apresenta como uma colagem irreverente de imagens fragmentadas que permeiam o imaginário nacional, construído a partir dos documentos históricos que registraram a perplexidade dos conquistadores diante do Novo Mundo, dos textos literários europeus, da tradição modernista no país e da cosmovisão dos povos indígenas. O resultado é um mapa de signos emblemáticos da brasilidade, num

exercício bem-humorado de diálogo com textos já lidos: o país das icamiabas-amazonas, esse não-lugar da utopia brasileira; a surrucagem, evocando a luxúria descrita por Paulo Prado e sintetizada no Macunaíma de Mário de Andrade; Calibã, o anti-herói de Shakespeare que se opõe ao processo civilizatório; a embriaguez da caapinagem, a lembrar do imperativo oswaldiano de “rebarbarização” do olhar do intelectual brasileiro. A escritura da obra é propriamente modernista, no sentido de que se assume como um coro estilizado de vozes do passado, uma escrita-leitura. A identificação das referências literárias – abundantes – costuma ser fácil e elas contêm um misto de celebração e dessacralização dos textos anteriores.

O texto dá continuidade ao espírito pós-modernista de uma literatura mito-poética que procura criar mitos representativos da alma nacional numa genealogia de personagens alegóricos: macunaímas, cobra-noratos, capirobas. O recurso à narrativa mítica, aos temas mágicos e aos modos da linguagem oral segue a tendência da literatura latino-americana contemporânea de romper com os cânones europeus de representação do continente e de criar uma realidade estética mais próxima do misterioso universo dos povos conquistados. A intenção não é mais, portanto, uma representação fotográfica do país, mas a criação expressiva da nação. Com efeito, à medida que o relato avança, as intenções pedagógicas do narrador se tornam mais explícitas: quer ensinar as coisas do Brasil através do riso e da sátira. O sentimento que o motiva é o patriotismo em sua vertente não ufanista, um nacionalismo que rompe com a solenidade dos enunciados, mas que mantém o caráter de arte militante, isto é, uma literatura de conscientização política. Subjacente ao ludismo da fábula, repousa a finalidade última de narrar a nação, a partir das versões carnavalizantes apropriadas pelo autor ao lon-

go do tempo. Sempre oscilando entre uma linguagem sisuda e uma burlesca, que finge estar brincando, o narrador vai interrompendo o leitor ora para esclarecer fatos históricos (tal como faz nos trabalhos "sérios"), ora para parodiar o olhar erudito, ora para marcar as suas afinidades ideológicas:

Este é, caro leitor, o substrato histórico erudito das verdades e versões em que se assenta o caso que aqui se prosa e lê, o qual, por outro lado, nele tem seu conteúdo de realidade sustentado e comprovado (Utopia Selvagem: 22).

O surrealismo se articula à História na intenção de expressar uma ontologia do Brasil. O mundo brasileiro é complexo demais para ser dito de forma lógica, mediante o uso exclusivo do modelo da racionalidade ocidental. O Brasil primevo, abissal, intraduzível na linguagem sisuda, civilizada e positiva é o que o autor procura mostrar por meio de uma escritura diferente daquela adotada nos ensaios antropológicos e críticos. Enquanto estes se valem do viés canônico do bom senso e da seriedade, *Utopia* assume na superfície o viés satírico do riso, como linguagem ideal para realizar sua crítica à nação, dialogando com os que o antecederam nessa tarefa. Dessa forma, o discurso arlequinal de Darcy cita principalmente Mário e Oswald de Andrade. Como o *Macunaíma*, *Utopia* quer concretizar o manifesto antropofágico e o faz adotando algumas fórmulas modernistas. Uma é o uso da fábula como modo de "primitivização" do literário e como gênero adequado a essa viagem à infância nacional. Como no projeto modernista, é central a necessidade de um mergulho nas raízes étnicas e culturais do povo. O subtítulo da obra é de fato *Saudades da inocência perdida: uma fábula*.

O texto se estrutura basicamente mediante um processo de apropriação parafrásica,

utilizando aqui a conceituação de Sant'Anna (1985). Percebe-se nas citações uma tendência de conservar o sentido original dos textos referidos. Ou seja, Darcy não procura romper com os textos que cita, nomeadamente os modernistas, mas prolongar suas idéias sobre estética e política cultural. Daí que os processos de intertextualidade mais comuns no discurso são a estilização e a paráfrase, que apresentam um desvio ideológico mínimo em relação ao texto anterior. Como os textos de referência (*Macunaíma*, *Serafim Ponte Grande*, *Manifesto Antropofágico* e outros) são fundamentalmente paródicos, o resultado final se mostra como uma recomposição também paródica das obras marcantes que construíram o Brasil:

Pitum fazia o impossível pra ver o mulherio. As mais delas bonitas, todas limpas de pele. Formosas, com suas vergonhas tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras e com tanta inocência descoberta que nisso não havia vergonha alguma (Utopia Selvagem: 24).

Com efeito, Darcy parodia o texto de Caminha, tal como fizera Oswald no trecho "As meninas da gare" em *Pau Brasil*:

*Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olbarmos
Não tínhamos nenhuma vergonha* (citado por Sant'Anna, 1985: 52).

Adotando a postura de narrador oral, Darcy desafia seu saber historiográfico para uma audiência iletrada, tal como na imagem do velho cego que traduz a história do povo em linguagem mais simples e assimilável. Explica a origem do termo canibal e o efeito

do continente americano sobre a mente europeia: passa por “Tomaz, o enforcado” da Utopia, por Montaigne e Shakespeare:

Mais ainda se consagra Canibal ao se converter em Calibã. Assim chamado, vive em 1616 um enredo tempestuoso no qual, ao ganhar voz e civilização, nosso avô se fode.

Próspero: - É um monstrengo, nem forma humana o enobrece.

Calibã: - Esta ilha minha, tu m'a roubastes.

Próspero: - Ingrato, te dei fala e entendimento.

Calibã: - Falar tua língua me ensinastes. Bom e só para te amaldiçoar (Utopia Selvagem: 31).

Valendo-se da literatura hispano-americana, ficcional e crítica, Darcy recupera a reflexão acerca das figuras de Caliban e Próspero, consagradas como ícones da relação de dominação envolvida no processo de colonização das Américas. Darcy segue de perto as idéias desenvolvidas pelo ensaísta cubano Roberto Fernández Retamar, principalmente em *Caliban e outros ensaios*, o qual prefaciou. No ensaio de Retamar, há uma sumarização das diversas apropriações dos personagens de Shakespeare pelos intelectuais latino-americanos e uma explanação do chão ideológico que subjaz cada interpretação. O autor explica que o símbolo das Américas não foi imediatamente identificado com o escravo disforme e insolente, mas com a figura etereal e obediente de Ariel (corporificada em Iracema e Peri?), equivocadamente tomado como metáfora do intelectual dos trópicos. Em *Utopia*, Darcy reproduz o roteiro dessas reflexões em linguagem irônica.

No plano mais estritamente lingüístico, Darcy acompanha a ruptura modernista, fazendo uso de recursos tais como as rimas e aliteraões (*descaramentos manuais e bocais*

dos prazeres prologais, gentes que guardam vivas as propriedades das virtudes naturais, únicas verdadeiramente virtuosas), hipérbolos, onomatopéias, trocadilhos, duplo sentido e neologismos (*comando fodetivo*) que tornam a escritura lúdica, como um jogo. Parodia o discurso letrado, tal como fez Mário em sua “Carta prás Icamiasbas”:

As amazonas refulgem, no passado, com o brilho imorredouro, pela tradição incontestada de sua velha estirpe helênica. Mais ainda brilham, no presente, pela honra insuperável de senhoras onomásticas da maior floresta e do maior agual do planeta. Matas que, em vão se quer carunchar. Águas que, em vão se quer contaminar. Tanta e tamanha é a sua pujança (Utopia Selvagem: 30).

O constante recurso à grosseria do baixo calão e à temática sexual estão a serviço da construção do mito fundante da nação e do surgimento do *homo brasilicus*. As metáforas sexuais têm o papel de reforçar a sua tese do imenso caldeamento étnico e cultural como base da nacionalidade – a matriz tupi e os mais variados machos colonizadores – figuras essas que não se limitam à sua fábula, mas que estão presentes nos ensaios de teoria do Brasil. Uma de suas teses é justamente a do imenso “criatório de gente” levado a cabo pela empresa colonizadora, mediante a prática do cunhadismo entre os índios. De tantos e tão diferentes laços de parentesco que fundam a povo brasileiro, surge a constante pergunta que Darcy se propõe responder:

Nosso enigma é muitíssimo mais complicado. Começa com a tenebrosa invasão civilizadora. Mil povos únicos, saídos virgens da mão do Criador, com suas mil caras e falas próprias, são dissolvidos no tacho com milhares de pituns, para fundar a Nova Roma multitudinária. Uma Galibia Neolatina tão

grande como assombrada de si mesma. Inexplicável. Aqueles tantos povos singelos que aqui eram já intrigaram demais ao descobridor e seus teólogos:

– Gentes são ou são bichos racionais? Têm alma capaz de culpa? Podem comunicar? O enxame de mestiços que deles devieram na mais prodigiosa misturação de raças intriga ainda mais.

– Quem somos nós? Nós mesmos? Eles? Ninguém?

Acordando como nações no meio desta balbúrdia, nos perguntamos com o Libertador:

– Quem somos nós, se não somos europeus, nem somos índios, senão uma espécie intermédia, entre aborígenes e espanhóis?

Somos os que fomos desfeitos no que éramos, sem jamais chegar a ser o que fomos ou quiséramos. Não sabendo quem éramos quando demorávamos inocentes neles, inscientes em nós, menos sabemos quem seremos (Utopia Selvagem: 32).

Quem somos nós, os brasileiros, feitos de tantos e tão variados contingentes humanos? A fusão deles todos em nós já se completou, está em curso, ou jamais se concluirá? Estaremos condenados a ser para sempre um povo multicolorido no plano racial e no cultural? Haverá alguma característica distintiva dos brasileiros como povo, feito que está por gente vinda de toda parte? (O Povo Brasileiro: 246)

Em *Utopia*, a linguagem do “baixo-venezolano” funciona como uma escritura rebelde, desobediente, descontente com a seriedade e normalidade das construções científicas e estéticas, distantes do universo do povo. Há uma aproximação ao mundo do riso, marcado pelo grotesco (veja-se, por exemplo, a sessão de depilação a que é submetido Pitum no país das amazonas), pela exaltação dos excessos carnais (a constante fornicação de Pitum e

Calibã) e coroação da loucura (principalmente na caapinagem). A gula é sistematicamente tematizada na comida de Pitum e na simbologia do canibalismo. A defecação marca o desfecho da fábula, com Calibã ca(rre)gando suas armas lá de cima da ilha voadora. No cerne dessa linguagem carnavalizante, que inverte os significados estabelecidos até chegar ao “nonsense”, está a possibilidade de desvirtuar os modelos (científicos, estéticos, políticos etc.) da cultura ocidental e evitar a sua imitação servil. De fato, a linguagem modernista da literatura latino-americana é barroca, uma mistura de estilos, épocas e valores, que traduz o próprio processo histórico de constituição dessas nações. Citando literalmente o grito antropofágico de Oswald, Darcy apresenta com forte impacto o seu desejo de uma teoria descolonizada do Brasil: “a boca voraz e insaciável dos prósperos da terra para devorar a estranha e fazer dela o estrume com que floresceremos.” (*Utopia Selvagem*: 33).

As amazonas “despeitadas” e autárquicas transfiguram o “matriarcado de Pindorama” do manifesto antropófago. Muitas vezes se mesclam: Pitum é “comido” pelas índias e têm medo de que depois o devorem de fato (a imagem retorna em Ubaldo Ribeiro com o holandês Sinique de *Viva o Povo Brasileiro*); o tenente transfigura Hans Staden (aliás citado) que deixou de ser devorado por ser covarde, portanto, impróprio para o ritual indígena (Pitum é desprezado pelas índias por covardia); Pitum aprende a ser cada dia menos tenente e mais Calibã-Macunaíma. No manifesto de Oswald, o matriarcado é símbolo de uma “inocência perdida” para o pai conquistador e autoritário – o “Próspero” de *A tempestade*. O discurso de *Utopia Selvagem* perverte a ordem dos acontecimentos, mostrando um povo de mulheres sem homem, terra virgem não conquistada, usando o estrangeiro para “preservar o próprio sumo” e não para aceitar docilmente os seus valores. As guerreiras de *Utopia* não são filhas de

Malinche, a mãe violada descrita por Octavio Paz, mas de uma mãe violadora. Também recusam o papel doce e renunciante de Iracema, a esposa e mãe gentil. A alegoria desfaz a imagem européia da América como terra submissa e imitadora do colonizador. O símbolo feminino é aqui utilizado para referir forças para além da ordem e do natural – talvez não seja arbitrária a inclusão das amazonas no texto, já que a mulher aqui encarna o signo da desordem e da revolução. Pitum passa o tempo todo xingando essas mulheres estóicas e pouco libidinosas (só transam uma vez na vida outra na morte) de *diabas*, *depravadas*, *desnaturadas*. Enquanto Pitum sonha com o retorno à ordem machista natural de uma mulher para cada homem e do sexo diário, entra o narrador explicando cientificamente a existência de tal sociedade, parodiando o idioleto marxista:

Para mim isso começou nos idos em que, aqui nos trópicos, por força da Revolução Agrícola – resultante da domesticação do milho e da mandioca – o nível do desenvolvimento das forças produtivas ultrapassou o das relações de produção. Criaram-se assim, condições objetivas para a gestação de uma nova formação econômico-social cuja expressão sócio-jurídica seria o matriarcado.

Deu-se, então, o inevitável salto dialético: a quantidade se converteu em qualidade.(...) (Utopia Selvagem: 38).

O enigma da brasilidade parece ultrapassar o fôlego das mais variadas teses científicas e Darcy compreende esses limites, recorrendo à fabulação e à linguagem metafórica.

A TERCEIRA MARGEM DO RIO

Uma metáfora de fronteira – a margem do rio – atravessa toda a narrativa, dividindo a seqüência das ações de Pitum. Enquanto

fazia manobras militares em algum ponto no norte do rio Amazonas, o tenente Carvalhal se viu tragado por uma cortina cinzenta de chuva que não deixava ver o lado de lá do rio. Magicamente se viu transportado para um outro mundo, o do povo mulheril. Esse mundo desconhecido nada tem a ver com o Brasil do tenente: aquele do exército em Guerra Permanente com a Guiana, do SNI, da Revolução Cubana. A saída de lá também acontece através de uma parede de chuva misteriosa que o faz cair na outra margem, numa tribo de gente sexualmente “equilibrada”, machista e que vive se drogando com beberagens alucinógenas. Sonhando que seja a sua querida “margem plácida”, verifica que essa terra também não é o Brasil que ele conhece. Freiras missionárias que vieram do Brasil não conseguem dialogar com o tenente, apesar do português. Tido como louco pelas monjas, elas impõem a Pitum a catequese que tentam submeter à tribo. Com o tempo, Pitum aprende os bons e maus costumes da gente galibi, entre eles, o da caapinagem.

A viagem para mundos tão diferentes pode ser entendida como uma alegoria da viagem pelos diferentes Brasis a ser empreendida pela consciência nacional. É, com efeito, uma peregrinação para espaços simbólicos desconhecidos, onde a única certeza é que os velhos esquemas conceituais já não dão conta da complexidade do universo brasileiro. O tema da viagem é recorrente: já havia sido explorado no Macunaíma, herói que percorre todos os quadrantes do país com uma rapidez fabulosa (Paes, 1995). Em *Macunaíma* e *Utopia Selvagem*, correr o Brasil é uma encarnação da missão do intelectual brasileiro, que deve desfazer-se das teorias de gabinete e dos modismos teóricos estrangeiros para conhecer os Brasis reais. O aparente paradoxo do recurso à magia para conhecer os fatos brasileiros se explica pela intenção crítica do autor de iluminar o olhar autóctone do povo

brasileiro sobre si mesmo. Darcy fala em construir espelhos para nos mirarmos. O intelectual brasileiro tem o dever de construir instrumentos teóricos autênticos, que correspondam à realidade nacional. Os modos de representação míticos, folclóricos – tão distantes do modo racional, positivista, de conceber o mundo – podem contribuir para o projeto de decifração do país.

A razão moderna caracterizou-se pela tradição explícita de subordinação do poético ao princípio da realidade (Lima, 1984) Como veículo de conhecimento, a ficção submete-se à História, tornando-se secundária à ciência metódica. Esse veto à ficção pode ser apreciado na leitura dos empiristas ingleses, para quem toda linguagem metafórica reduzia-se às funções de adorno e deleite, além de ser enganadora e, portanto, imprópria à busca da verdade. A explicação do empirismo é que a linguagem figurativa carecia de univocidade e rigor descritivo, desviando o filósofo do caminho do saber. A tradição filosófica ocidental dirigiu-se, assim, para a condenação do imaginário. Hoje vê-se a progressiva revalorização da atividade imaginária, como detentora de certa autonomia do real percebido, e como meio legítimo de apreensão dos fenômenos, presente inclusive na própria reflexão científica. Tal como o discurso literário, a ciência apresenta-se como atividade ficcional, operando sobre a matéria perceptível mediante a criação de imagens, modelos, analogias. “(...) próprio do discurso ficcional – estético ou não estético – é ser acolhido como uma articulação de imagens, ser tematizado pelo imaginário.” (Lima, 1984: 61).

O resultado dessa virada em relação à vida imaginária é uma modificação na concepção de arte, que deixa de tentar imitar a realidade para inventá-la. Transforma-se também o conceito de mimesis, significando agora não mais a reprodução dos fatos, mas uma apreensão trópica, figurada deles. O modernismo literário torna essa mudança evidente

e eleva às alturas os processos de figuração da linguagem.

Foi principalmente o romance hispano-americano que concretizou as formulações surrealistas européias ao ponto de superá-las: a realidade deixa de ser um produto da fantasia, para constituir uma região anexada à verdade ordinária, mas só apreensível pela fé (Chiampì, 1980) O misterioso está na realidade – da vida, da morte, da dor – e não num escuro túnel da mente. Essas idéias atendem às necessidades da inteligência latino-americana forçada a dizer suas pátrias com outra linguagem e outra forma de discurso. O intelectual nativo sabe que há algo mais em sua gente do que conseguem compreender o olhar e a fala estrangeiros. Mas, que é isto que define a cultura latino-americana? Uma natureza exuberante, inominável? Um homem mestiço que não é uma coisa nem outra? O lugar de encontro entre Civilização e Barbárie? Uma cultura hermafrodita, como pensa Vargas Llosa?

Observa-se, desse modo, a constante preocupação temática com o estatuto de realidade. Passado/futuro, natural/sobrenatural, civilizado/primitivo, eu/outro, dizível/indizível se entrelaçam para mostrar o caráter contraditório das nações colonizadas. O signo modernista da antropofagia sintetiza as polaridades que estão na base da história da América Latina, marcando a atitude a ser adotada pelo intelectual insubmisso para uma autêntica expressão de sua sociedade.

Darcy Ribeiro alude às tensões entre os diversos Brasis e à incomunicabilidade que elas podem gerar para os retratistas do país. Pitum tenta explicar o Brasil de onde veio para as monjas que vieram de um Brasil futurista. O narrador intervém, apelando para o caráter literário da sua escrita:

Aqui entre nós, leitora, a conclusão conciliatória a tirar disto é que tudo havendo e sendo, simultaneamente, de forma tão

diversa, na verdade nada há, nem tem importância nenhuma. Mesmo porque isto é uma fábula (Utopia Selvagem.: 96-97).

A confusão continua ao se tentar explicar aos índios o que é a Civilização: casas amontoadas umas sobre as outras, formigueiros de gente, luz elétrica, torneira d'água. A ironia serve para criticar os olhares etnocêntricos sobre o mundo indígena:

... Os índios de tudo querem notícia. O diabo é que, não sabendo, ainda, que são selvagens, são inteiramente incapazes de entender o que é Civilização. Se acham civilizados, os idiotas (Utopia Selvagem: 98).

À medida que Pitum vai ouvindo coisas tão estranhas sobre o seu país, vai tomando consciência de que não há certezas sobre esse mundo assombrado:

– Mas parece que há, em algum espaço próprio, em alguma margem ou banda ou variação deste mundo desvairado.

Este mundo é mundos – medita Orelbão. Passando do meu pros outros vim aprendendo e desaprendendo, sendo e deixando de ser. ... (Utopia Selvagem: 101-102).

O tuxaua Calibã se engraça da freira mais nova, Tivi, e da sua catequese só tira o que há de melhor: ler e escrever. Só que usa a escritura apenas para brincar “mandando recados safados daqui pro mato e do mato pra cá”. Aliás, está mais interessado em sururucar com Tivi do que ouvi-la falar de um Deus bizarro que faz que morre mas não morre. Outra vez, Darcy reconstrói o espírito do primeiro Calibã que usa a língua ensinada por Próspero para amaldiçoá-lo. Tal como faz João Ubaldo Ribeiro com o Caboco Capiroba: perdendo o juízo devido à contradição entre o código religioso nativo e o jesuítico, acaba

aprendendo a comer de verdade carne humana, principalmente a carne macia e branca de holandês. A narrativa é uma alegoria da posição híbrida do intelectual dos trópicos, do entre-lugar do seu discurso.

O tuxaua não fica com o Brasil de Pitum, nem com o da monja, mas aproveita o que os dois trazem de bom. Faz de Pitum seu paumandado e seduz finalmente Tivi na caapinagem. No barato da droga, viram bichos da mata e se possuem de todas as maneiras. A ilha se destaca do chão e sobrevoa as matas e rios do hemisfério austral. Calibã comanda o vôo da ilha, atrás das maravilhas da civilização. Passa pelas terras das icamiabas, pelas tropas brasileiras na Guerra Guiana e finalmente parte para o Brasil das monjas.

Que se conclui acerca das narrativas fundantes de José de Alencar e de Darcy Ribeiro? Os selvagens, os civilizados, seus encontros e desencontros, os cenários e enredos são invenções da vida brasileira. Tanto o discurso romanesco quanto o ensaio crítico concretizam as significações sociais imaginárias produzidas no intercâmbio entre os fatos históricos, a memória coletiva e a percepção subjetiva do escritor. Nos dois autores apresentam-se elementos edênicos que fazem parte do universo imaginário ocidental, construído desde o achamento do Novo Mundo. Esse mundo estranho, a princípio associado ao Paraíso Terreal, é depois combatido e exterminado em nome do lucro e da conversão dos pagãos, agora selvagens e bestiais. Contemporaneamente, coube aos intelectuais brasileiros rever a história ocidental da qual a sua nação faz parte e fabricar novos espelhos para se mirarem. Esse é o papel das elites letradas, mesmo que os índios assim descritos se mostrem estilizações do real, próximos ao sublime – como Peri e Iracema – ou grotescos como Pitum-Calibã. Mesmo que sejam índios hirsutos. Ainda que os Brasis retratados não sejam o Brasil “real”. Acaso, existirão brasileiros?

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de . (1973) , *Iracema* . São Paulo: Melhoramentos.
- _____.(1974), *O Guarani*. São Paulo: Melhoramentos.
- _____.(1973), *O Sertanejo*. São Paulo: Melhoramentos.
- ANDRADE, Mário de.(1969), *Macunaíma*. São Paulo: Martins.
- ANDRADE, Oswald de. (1973), "Manifesto Antropófago" e "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", **in**: TELES, Gilberto M. *Vanguarda europeia e modernidade brasileira*. Petrópolis: Vozes.
- CHIAMPI, I.(1980), *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva.
- GUTIÉRREZ, Angela. (1996), *Vargas Llosa: O romance possível da América Latina*. Fortaleza: UFC/Sette Letras.
- HELENA, Lúcia.(1983), *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza: UFC.
- LIMA, Luís Costa.(1984), *O Controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense.
- MONEGAL, E.R.(1980), "Carnaval/Antropofagia/Paródia". *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº. 62, julho-setembro.
- MORENO, C.F. (Org.) (1979), *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva.
- PAES, José Paulo.(1995) "A ruptura vanguardista: as grandes obras", **in**: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*.(vol.3), São Paulo: Memorial /Campinas: UNICAMP, 99-123.
- PAZ, Octavio.(1990), *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva.
- RETAMAR, R.F.(1988), *Caliban e outros ensaios*. São Paulo: Busca Vida.
- RIBEIRO, Darcy. (1995), *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RIBEIRO, Darcy.(1982) *Utopia Selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SANT'ANNA, A .R.(1985), *Paródia, Paráfrase & cia*. São Paulo: Ática.
- SANTIAGO, S.(1978) *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva.
- SHAKESPEARE, W.(s/data), *A Tempestade*. Porto: Lello & Irmão Editora.
- _____.(1964), *The Tempest*. New York, R. Langbaum & S. Barnet.