

**OS INDÍGENAS AOS OLHOS DOS BRANCOS:  
UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DA LITERATURA**

**Aluna: Ana Clara de Oliveira  
Orientador: Pedro Mandagará**

**2019**

## • ROMANTISMO

O Romantismo surgiu em meio a mudanças que abalaram a Europa e trouxeram outras visões a respeito da economia e da divisão social. O ponto principal, acompanhado de diversas revoluções (como as liberais, a francesa e a industrial), foi o fim da sociedade estamental. A partir de então, o sangue, antes capaz de definir riqueza e poder, não era mais definidor de status. A força de trabalho, nesse momento, assumiu essa importância. Agora, a burguesia finalmente toma seu lugar privilegiado na sociedade.

Esse quadro, porém, está restrito aos países centrais. Nos periféricos, a situação ainda se encontra majoritariamente restrita aos antigos modelos. O Brasil, como colônia de um país pequeno, “mantém as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação.” (BOSI, 1970, p. 96). Portanto, como nos antigos modelos, a educação fica extremamente restrita a filhos de importantes figuras deste período, sendo esses os principais autores e intelectuais da época.

A esse contexto de educação exclusiva e purista se unem a recente independência do país e o movimento nacionalista que estava em desenvolvimento desde a arcádia. Pode-se deduzir facilmente a partir disso que a autonomia do Brasil fomentou ainda mais o sentimento patriótico brasileiro, o que fez com que aqueles poucos homens cultos se dedicassem, através da literatura, à criação utópica de uma realidade nacional, como aborda Antonio Candido:

Com efeito, a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. (CANDIDO, 1962, Vol. I, p. 12)

Como bem explorado por Gonçalves de Magalhães (1993), a literatura é um espelho da sociedade em que é construída. Segundo ele, a melhor forma de se conhecer um determinado período é visitando os escritos formados naquele espaço/tempo específico. O conhecimento também pode se formar inversamente: a partir da história se analisar a literatura. No caso do Romantismo

brasileiro, as duas opções são válidas e serão abordadas posteriormente, a começar pelos eventos históricos.

O Romantismo surgiu no Brasil nas primeiras décadas do século XIX, sendo adotado de forma didática o ano de 1836, com a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães. Percebe-se que poucos anos antes, em 1822, a independência do país finalmente havia sido declarada. Essa foi, provavelmente, a maior motivação para consolidar um novo movimento artístico (extremamente político) que já estava em voga em grande parte da Europa e que, agora, encontrava também embasamento na nova ideologia de independência dos intelectuais brasileiros.

O Brasil, descoberto em 1500, jazeu três séculos esmagado debaixo da cadeira de ferro em que se recostava um Governador colonial com todo o peso de sua insuficiência e de seu orgulho. Mesquinhas intenções políticas, por não dizer outra coisa, ditavam leis absurdas e iníquas que entorpeciam o progresso da civilização e da indústria. [...] Para o Brasileiro, no seu país, obstruídas e fechadas estavam todas as portas e estradas que podiam conduzi-lo à ilustração. Uma só porta ante seus passos se abria: era a porta do convento, do retiro, do esquecimento! (MAGALHÃES, 1836, p. 4)

Essa perspectiva a respeito da colonização e império era, em grande parte, perpetuada pelos intelectuais da época. Nesse mesmo discurso, Magalhães fala sobre a vergonha para com a nação ao chegar ao ponto em que o brasileiro “muitas vezes, com o nome de Português se acobertava para ao menos aparecer como um ente da espécie humana e poder alcançar um emprego no seu país.” (1836, p. 5). Grande foi, portanto, o alívio ao ser declarada a independência. As mentes utópicas prontamente traçaram diversos planos relativos à exaltação da pátria e à possibilidade de se criar orgulho por ser filho deste país. Para isso, tentaram se distanciar o máximo possível do estilo europeu, como forma de independência artística.

Comungando do mesmo sentimento nacionalista, poetas e prosadores escreviam textos comprometidos com o objetivo de plasmar uma literatura que se diferenciasse frontalmente da portuguesa, a que vivera atrelada durante todo o período colonial. Para tanto, buscavam inspiração em temas localistas, como a exuberante natureza dos trópicos, a vida tribal, nômade e independente dos primitivos habitantes da terra e os choques culturais provocados pelo contato do invasor com

os povos indígenas. O movimento define-se como vontade de escalada consciente às origens, às fontes geradoras primárias, responsáveis pela formação da alma do corpo da nação.(BARBIERI, 2013, p. 71)

Dessa forma, a independência significou mais um distanciamento da antiga Metrópole pela conquista de algo próprio, com a autoconfirmação de que o Brasil poderia ser tão bom quanto a Europa, em vários níveis. Foi o ponto de partida para o início de um trabalho que tinha como objetivo a afirmação do que seria a nação brasileira, fruto de muito sofrimento e vergonha, mas que teria seu passado mitológico reescrito para trazer orgulho aos brasileiros. Para isso, fizeram uso da figura do indígena, uma vez que ela diferenciava a literatura brasileira da portuguesa.

#### • NACIONALISMO LITERÁRIO

Como já se sabe, no romantismo o “índio veio a corporificar aquele mesmo nacionalismo que se empenhava em levar a cabo sua própria aniquilação” (TREECE, 2008, p.14). Essa grande ironia era ainda mais salientada pelo maciço patrocínio que a Coroa deu ao movimento indianista, que foi “uma viga mestra do projeto imperial de construção do Estado” (TREECE, 2008, P.13). Essa estruturação de governo, portanto, era pautada numa construção mitológica em que os indígenas transcritos eram reproduções exemplares dos cavaleiros medievais europeus, dando embasamento histórico para uma terra tão recente. José de Alencar, em seu ensaio *Antiguidade da América* defende:

Sem dúvida a terra selvagem, que jazeu até 1500 no desconhecido, não era o Brasil, o atual império; mas o embrião dele, o arcabouço da pátria, certo que foi.

Não penetra a história naquelas eras esquecidas, das quais se houve, já não restam documentos; evite porém rejeitá-las absolutamente por somenos e fúteis. A mitologia é a história desvanecida e confusa pela grande longitude. O povo que não a possui é como um órfão de tradições e privado de família. (PELOGGIO, p. 25, 2010)

Com esse intuito, os escritores passaram a formular mitologias que fundamentassem a história do país, de forma a romantizar os fatos e tornar, assim, a situação real de miscigenação mais palatável. Como defende Bosi

(1970, p.96), “Os exemplos mais persuasivos vêm dos melhores escritores. O romance colonial de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias nascem da aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país”. Ou seja, trazer um passado favorável que fundamente o provável futuro deslumbrante o qual os nobres possam almejar.

[...] o indianismo serviu não apenas como passado mítico e lendário (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como passado histórico, à maneira da idade média. Lenda e história fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético, digno do europeu. (CANDIDO, 1962, Vol. II, p. 20)

Outro ponto que deve ser considerado é a escolha do herói nacional: o indígena. Levando em conta a história de formação e a miscigenação que deu fruto aos brasileiros, existiam três opções possíveis: o português, o africano e o indígena. O primeiro foi rapidamente excluído, uma vez que os autores buscavam o máximo de autonomia da antiga metrópole. O segundo também, já que veio trazido à força de outra terra e representava um povo socialmente inferior, devido à escravidão. A escolha óbvia, portanto, recaiu sobre os indígenas, já que nada é mais representativo do território brasileiro imaculado do que esses povos.

A escolha dos nativos, além de representativa, também possuía um grande benefício em comparação com os dois outros povos. Vivendo nos centros urbanos, a presença negra e europeia era muito grande. Por esse motivo, a população conhecia vários dos aspectos históricos e culturais que permeavam a formação deles. Com a cultura indígena, portanto, o contato era mínimo. Poucas pessoas tinham algum conhecimento sobre essas comunidades, o que tornava muito mais fácil a criação de histórias verossímeis, uma vez que a população não possuía conhecimentos aprofundados para contradizer as obras. Apesar disso, é inegável a presença constante de costumes indígenas na sociedade brasileira, como defende José de Alencar:

O povo brasileiro é filho do povo português; mas corre em suas veias também um raio de sangue indígena americano. A língua outrora falada nessas plagas ainda serve em uma infinidade de nomes de localidades e produtos. Costumes e indústrias desses primeiros habitantes foram por nós adotadas, como o uso da rede, o fabrico de

farinha de mandioca, e tantos outros misteres. (PELOGGIO, p. 27, 2010)

Nessa perspectiva se encontra José de Alencar, um dos principais indianistas, responsável pela criação dos mitos mais consagrados da literatura brasileira desse período. Para contar a história do povo brasileiro, assim como as antigas civilizações faziam, o autor compôs seus famosos *Iracema* e *O Guarani*, obras muito difundidas e responsáveis, a certo ponto, pela visão que os brasileiros têm dos indígenas até os dias de hoje. Dessa forma, é importante fazer uma análise sobre a repercussão que aquelas ideias coloniais tiveram e observar a representação canônica que os indígenas receberam em contraponto com a sua representatividade real na literatura brasileira como um todo.

#### • JOSÉ DE ALENCAR

A proposta de José de Alencar em *Iracema* e *O Guarani*, como bem defende Afrânio Coutinho, “foi a integração do indígena, foi a sua incorporação à literatura com a cosmogonia, a concepção da vida, os hábitos, os gostos, as ideias que lhe são peculiares” (1968, p.93). Ou seja, a tentativa de se inserir na mente selvagem, mesmo que com suas concepções culturais católicas ocidentais interferindo.

Para dar mais vazão ao sentimento patriótico e fazer com que as pessoas se sentissem mais próximas do enredo, José de Alencar abordou a questão da miscigenação, principalmente em *Iracema*. Essa foi uma tentativa ideológica que consistia em apresentar o indígena de forma cavalheiresca, tipicamente romântica, para depois apresentar o brasileiro como fruto dessa figura consagrada. A realidade, porém, não foi tão gloriosa, já que o autor se sentiu obrigado a apagar caracteres dos indígenas, como será visto posteriormente.

Já não se tratava da conquista da independência política, portanto, mas de identificar-se com o universo cultural da experiência colonial como base para a formação do Brasil pós-independente. Por isso, a miscigenação desempenha um papel central na mitologia alencariana das relações colaboradoras entre índio e branco, tanto no nível literal da fusão interracial, quanto como metáfora para o diálogo entre culturas, classes sociais e forças políticas antagônicas. (TREECE, 2008, p. 223)

Percebe-se, portanto, que a concepção das obras *O Guarani* e *Iracema* era, acima de tudo, política e ideológica. A mestiçagem, explorada nas duas histórias, apresenta uma mitologia de formação e povoação dos brasileiros e do Brasil, assim como uma identidade cultural própria advinda da união sexual que se dá pelo contato entre portugueses e indígenas quando o país era ainda adolescente.

Se *O Guarani* criou as condições míticas ideais dentro das quais essa união podia realizar-se, o romance indianista posterior de Alencar, *Iracema*, seguiu a narrativa do casamento colonial até a sua conclusão histórica [...]. A prole exilada de *Iracema*, flutuando à deriva no oceano, simboliza a identidade mestiça cujas origens o brasileiro moderno deve confrontar [...] (TREECE, 2008, p. 224)

Considerando esses fatores, José de Alencar se encontrava em situação ideal para colocar seu imaginário a favor da criação de um material que servisse de passado histórico confortável para a constituição de um sentimento nacional. Sendo assim, produziu com sucesso obras indianistas fundamentadas na teoria Romântica que, como apresentado anteriormente, visava a formação de um sentimento patriótico.

[A busca da nacionalidade para a literatura brasileira] encontrou em Alencar o intérprete genial, num esforço consciente de dar corpo às próprias tendências da alma. Era o problema da procura de elementos que diferenciavam o país novo em face do colonizador. (COUTINHO, 1960, p.38)

Outro fator que colocou o autor em destaque foi a utilização de palavras tupi-guaranis, fato que corroborou para a integração literária dos nativos, ao invés de ser apenas uma representação. Segundo Barbieri (2013), quando Alencar utiliza aspectos reais indígenas, “vale-se do conhecimento transcultural para preservar e exaltar a cultura do outro.” (p. 86) Sendo assim, o autor se distancia do papel primeiro do colonizador, que implica em dominância cultural e etnocentrismo.

Do tupi-guarani ao português, José de Alencar toma consciência de que manipula duas línguas diferentes na sua estrutura: na indígena, língua aglutinante, vemos que os vários afixos trazem "significado" quando se juntam na formação das palavras, ao passo que na portuguesa, flexiva, são meros condutores de "conceitos." (SANTIAGO, 1965, pp. 60 e 61)

Apesar da grande tentativa, era sabido que esse ideário nacionalista em construção com a figura dos indígenas não seria realizado imediatamente. Dependeria, na verdade, do trabalho que seria feito com o passar das gerações. É, portanto, um plano a longo prazo que, para funcionar, precisa da tentativa conjunta que uniria vários autores ao longo do tempo. Como um marco inicial para esse período, *O Guarani* e *Iracema* são obras que deram, no romance, um norteamento a respeito da intenção Romântica. Por esse motivo sua importância é tão ressaltada e sua análise torna-se fundamental para compreender a representação do índio pela visão mitológica dos autores do século XIX.

### • **O GUARANI E IRACEMA**

Como em várias outras obras de caráter indianista, *O Guarani* e *Iracema* retratam o contato entre o português e o indígena brasileiro de forma benevolente e empática. A primeira foi a criação que iniciou o romance indianista de fato, enquanto a segunda foi o ápice do movimento, como defende Antonio Candido.

*Iracema*, em 65, brota, no limite da poesia, como o exemplar mais perfeito da prosa poética na ficção romântica - realizando o ideal tão acariciado de integrar a expressão literária numa ordem mais plena de evocação plástica e musical. Música figurativa, ao gosto do tempo e do meio. (CANDIDO, 1962, Vol. 2, p. 200)

A análise se dá, a princípio, pela grande semelhança entre as duas obras. Ambas apresentam dois personagens principais: um português (colonizador) e um indígena (nativo). Nos dois casos os naturais do território brasileiro se apaixonam e se submetem à figura dominante, que é o forasteiro. Em uma e outra os indígenas abandonam as suas crenças e seus povos para viver pelo português.

Há também uma tentativa de representação edênica do território brasileiro, como bem defende o próprio José de Alencar em seu artigo *Antiguidade da América*: “foi sem contestação a raça americana a primeira do mundo; aquela que Deus plasmou, deixando-lhe impressa na cor a matéria de que era formada.” (PELOGGIO, p. 53, 2010)



Nesse trecho o autor se refere ao “barro segundo o *Gênesis* ele foi amassado”, fazendo um paralelo entre o primeiro humano - Adão, diretamente criado por Deus - e os povos indígenas, que ainda apresentavam a cor avermelhada. Essa crença demonstra a tentativa de elevação moral e espiritual indígena, colocando-os como os mais próximos do que seria a criação divina por excelência.

Não menos elevada era a caracterização do território nacional, sempre descrito de forma a ressaltar o caráter maravilhoso da natureza. Essa descrição edênica, por sua vez, é feita desde a chegada dos colonizadores na América como um todo. Alencar, imerso em textos do primeiro século de colonização (principalmente os franceses), “reconhece os encantos naturais da terra que apreciara quando criança. Colhido nessas páginas, revitaliza o mito do Éden que os europeus localizaram nos trópicos” (BARBIERI, 2013, p.9) Descrições relacionadas ao divino na terra são presentes nos dois livros, mas principalmente em *Iracema*, obra essa mais reconhecida pelo intuito romântico/nacionalista.

Existem diversas teorias que defendem ser a América o antigo Jardim do Éden, descrições detalhadas de como o território seria propício e de como teria sido, inclusive, a terra de onde Noé partiu para se salvar do dilúvio. Quando os portugueses e espanhóis chegaram nessas terras, portanto, depararam-se com algo que parecia o Paraíso, inclusive com habitantes da cor do barro, a criação direta de Deus. O interessante é que, para os indígenas, aqueles homens diferentes que chegaram também pareciam ser advindos do paraíso deles, a Terra sem Mal. A diferença primordial foi a reação de cada um: os forasteiros viram aquela terra “divina” como uma possibilidade de exploração, enquanto os nativos acreditavam que os seguir os levariam até a sua terra prometida, chegando ao ponto de ir com eles para a Europa. Eles acreditavam “que se deveria buscar o paraíso de preferência nas bandas do Oriente, para lá do mar grande” (HOLANDA, 1959, p. 141).

Provavelmente seriam pessoas generosas, achavam os índios. mesmo porque, no seu mundo, mais belo era dar que receber. [...] Tanto assim é que muitos deles embarcaram confiantes nas primeiras naus, crendo que seriam levados a Terras sem Males [...]. Tantos que o índio passou a ser, depois do pau-brasil, a principal mercadoria de exportação para a metrópole. (RIBEIRO, 1995, p.38)

Em *Benção Paterna*, José de Alencar defende que *Iracema* apresenta “as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria [...]”. Também defende que a obra é “cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda - alma mater, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam.” Sobre *O Guarani* diz que “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.” Segundo ele, é “a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor.” (ALENCAR, 1872, 697, Vol. I). Considerando o exposto – e o defendido por Alencar -, serão analisadas essas duas obras.

- **O GUARANI**

Em *O Guarani*, primeira obra da tríade indianista alencariana, há Peri, chefe da tribo Goitacá, valente guerreiro que um dia salvara a vida de Cecília, filha de D. Antônio de Mariz, fidalgo português que morava no Brasil para poder manter seus costumes lusitanos, uma vez que Portugal estava sob domínio espanhol no período em que obra se passou. Esse senhor é o primeiro personagem a ser apresentado, sendo ele um expoente português que de fato existiu na história do Brasil. Ele se destacou na Confederação dos Tamoios e foi um dos responsáveis pela capital do Rio de Janeiro. A obra se passa, porém, em 1604, ano em que o homem real já havia falecido, dando assim o tom ficcional à obra. Ele é a personificação de um cavalheiro tal qual é explorado em romances, sendo leal, bravo e corajoso. Como não queria obedecer a um rei que não um português, mudou-se para uma terra no interior do Rio de Janeiro, cedida por Mem de Sá nos tempos de batalha.

- Aqui sou português! Aqui pode respirar à vontade um coração leal, que nunca desmentiu a fé do juramento. Nessa terra que me foi dada pelo meu rei e conquistada pelo meu braço, nessa terra livre, tu reinarás, Portugal, como viverás na alma de teus filhos. Eu o juro!  
(ALENCAR, 1857, p. 20).

D. Antônio de Mariz também mantinha um contato profissional muito estreito com os descobridores da época, que patrulhavam pelo interior na busca

de conhecimento de terras e, principalmente, riquezas. Esses bandeirantes respondiam a ele como subordinados, dividiam os lucros e habitavam em seu território quando estavam em período de descanso. José de Alencar apresenta essa relação como a de “um castelo feudal na Idade Média” (ALENCAR, 1857, p. 21). Lá também residiam a esposa do Fidalgo, D. Lauriana, D. Diogo Mariz, seu filho, D. Cecília, sua filha, e D. Isabel, sua sobrinha, filha de uma indígena - embora suspeitassem ser sua filha bastarda, fato declarado ao final da obra.

Logo depois são apresentados dois bandeirantes: Álvaro, o superior das expedições, apaixonado por Cecília, e Loredano, que também desejava a jovem nobre. No trecho, o segundo personagem já se mostra com traços de ciúme e maldade, sendo esses ressaltados cada vez mais ao longo da obra. Os dois estavam retornando de uma expedição com vários outros homens quando se depararam com um indígena - Peri - lutando contra uma onça. Ele a venceu em nome de Cecília, moça a qual desde a primeira vista passou a proteger e amar, se dedicando a fazer todos os seus desejos, mesmo aqueles que ela não expressava.

Para ele essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na terra; admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que seu coração vertia os tesouros de sentimentos e poesia que transbordavam dessa natureza virgem. (ALENCAR, 1857, p.72)

Pelo “anjo louro” Peri abandonou seu povo e passou a viver na propriedade do fidalgo, cultuando a ela, “que era o seu único deus” (ALENCAR, 1857, p. 74). O enredo da obra se passa neste cenário amoroso, que é acompanhado por lutas internas (geradas por um bandeirante traidor) e externas (quando os aimorés se vingam pela morte de uma de suas índias pela mão do filho de D. Antônio).

O indígena ganhou o respeito do fidalgo quando salvou Cecília de uma pedra que descia o desfiladeiro ao encontro da menina. A partir daquele momento, D. Antônio considerou Peri um amigo, sentimento mútuo entre os dois, já que o português e sua filha haviam salvo, anteriormente, a mãe do guerreiro goitacá. A partir daquele momento a menina passou a aparecer em seus sonhos como uma senhora superior, que dizia ser ele o seu escravo.

Dessa forma, resolveu partir. Abandonou sua tribo, da qual era um guerreiro, e sua mãe, já desgastada pela idade avançada. Ela tentou impedir,

mas “sabia do império que exercia sobre a alma de Peri a imagem de Nossa Senhora, que ele tinha visto no meio de um combate e havia personificado em Cecília” (ALENCAR, 1857, p. 141). Foi ao encontro da família da menina para se dedicar a eles, como escravo da senhora a quem deveria proteger e fazer todas as vontades. Apelidou a jovem de Ceci, que posteriormente foi traduzido como “doer”, “magoar”. Naquele tempo a moça não era amigável com o indígena, reproduzindo a opinião da mãe acerca daquela raça. Após saber desse nome, porém, passou a respeitá-lo, prometendo que se dedicaria a não o fazer triste.

A beleza contrária à de Cecília - delicada e alva - era a de Isabel, sua “prima”, jovem descrita como “o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade.” (ALENCAR, 1857, p. 39). Nesse cenário se edifica o triângulo amoroso apresentado na obra: Isabel amava silenciosamente Álvaro, enquanto ele amava Cecília. Essa garota, por sua vez, sonhava com um cavalheiro ainda desconhecido, o que a fazia se esquivar das tentativas de galanteio por parte do bandeirante. Peri, inicialmente, encontrava-se alheio a sentimentos românticos, cedendo à sua “senhora” apenas devoção altruísta - assim como deve se devotar a uma santa.

Isabel sofre pelo amor não correspondido, constantemente se comparando com Cecília e desejando ser tão alva e delicada quanto ela. Os diversos diálogos que as duas travam demonstram o preconceito social e racial que marcava a sociedade tradicional e se perpetuava, inclusive, na forma como a brasileira se enxergava. Fica bem claro na obra que D. Lauriana, esposa de D. Antônio, escolhe o lado do filho, enquanto o fidalgo escolhe Cecília. Ninguém escolhe ou defende, porém, Dona Isabel, nem ela mesma. Todo preconceito que ela sofre por ser mestiça é transferido à imagem do índio, como fica claro em uma conversa entre as duas: “Ora, Cecília, como queres que se trate um selvagem que tem a pele escura e o sangue vermelho? Tua mãe não diz que um índio é um animal como um cavalo, ou um cão?” (ALENCAR, 1857, p. 41). Esse comportamento arreado e preconceituoso com uma raça que faz parte da ascendência dela é explicado posteriormente:

Em Isabel o índio [Peri] fizera a mesma impressão que lhe causava sempre a presença de um homem daquela cor; lembrara-se de sua mãe

infeliz, da raça de que provinha, e da causa do desdém com que era geralmente tratada. (ALENCAR, 1857, p.130)

O estigma está presente até mesmo na forma como ela se vê, e jura para Cecília que daria a vida para ter aquela alvura, enquanto essa inveja a pele escura e os lábios carnudos de sua “prima”. Ela percebe que é tratada de forma diferente por ser mais próxima dessa raça considerada inferior. Cecília, tantas vezes descrita como um “anjo”, a personificação de uma dama romântica moralmente superior, parece ser a única que não julga sua “prima”, morena que diz: “o teu bom coração não olha a cor do rosto para conhecer a alma.” e “nessa casa só tu me amas, os mais me desprezam” (ALENCAR, 1857, p. 42).

Essa tão aclamada bondade atrai para ela diversos tipos de amores, vindos de pessoas diferentes. José de Alencar dispõe de um capítulo (intitulado “Amor”) para descrever os sentimentos dos três homens que voltam para ela todas as suas atenções: Loredano, Álvaro e Peri. No primeiro, o sentimento era “um desejo ardente, uma febre de gozo [...] aumentado pela impossibilidade moral que a sua condição criava”; no segundo era “uma afeição nobre e pura, cheia de graciosa timidez [...] e do entusiasmo cavalheiresco”; no terceiro, por sua vez, “era um culto, espécie de idolatria fanática” (ALENCAR, 1857, pp. 64 e 65).

Ao contrário de Álvaro e Peri, que desejavam o bem e a estima da moça, Loredano tinha a ambição de possuí-la, mesmo que à força. Ele era um frade italiano, vindo ao Brasil para expedições religiosas. Um dia, um homem a beira da morte pediu a ele a última confissão, na qual contou sobre um tesouro escondido em terras brasileiras, do qual possuía o mapa para o local exato. Loredano ficou extasiado pela ideia da riqueza e passou a moldar seus atos de forma a conquistar o ouro. Dessa forma, fugiu do convento e chegou ao território de D. Antônio, oferecendo seu trabalho. Foi nessa ocasião que conheceu Cecília e fez dela a sua prioridade de vida. O plano era causar um motim na residência do fidalgo, sequestrar a moça e ir ao encontro do seu tesouro.

Enquanto ele preparava o seu plano, D. Lauriana conseguiu convencer D. Antônio de que a presença de Peri era perigosa para todos na residência, e que o mais sensato a se fazer era pedir para que o indígena voltasse para seu povo. Cecília ficou desgastada com a notícia, mas reconheceu que não havia nada a ser feito diante a força de vontade da mãe. Chamaram o indígena para uma

conversa de despedida, na qual Peri pediu para ficar por mais alguns dias, já que sabia do motim planejado por Loredano e precisava proteger a sua senhora. Com essa declaração, o fidalgo voltou atrás na proposta e permitiu que o guerreiro ficasse com a família.

Como bem avisado por Peri, o italiano havia motivado rebeldia entre alguns dos bandeirantes, fazendo com que eles desejassem maiores ganhos decorrentes de suas aventuras. Dessa forma, planejaram um ato de vingança para com D. Antônio de Mariz, que, caso não aceitasse as propostas, pagaria com sua vida. Como já havia sido avisado, o fidalgo se preparou para confrontá-los de forma a dar fim ao comportamento principiante. De fato, conseguiu aplacar essa primeira rebelião, mas alguns dos subalternos mantiveram a ira, cada vez mais salientada por comentários advindos de Loredano.

Esse, porém, não foi o único desafio que a família enfrentou. Ao mesmo tempo em que se formava o motim de forma violenta, a casa começou a ser atacada pelos aimorés, que juravam vingança por uma jovem morta pelas mãos de D. Diogo. Loredano tenta aproveitar esse momento em que a concentração de defesa estava voltada para os indígenas para sua tentativa de raptar Cecília e fugir em busca do tesouro. Sua tentativa é perturbada por Peri, que vê o moço no quarto da menina e flecha-o na mão, não permitindo que ele encostasse na virgem.

Além de se manter constantemente alerta pelo comportamento de Loredano, Peri também tenta salvar a família da ofensiva aimoré, povo inimigo dos seus, os goitacás. Para tanto, briga com Ceci, que tenta mantê-lo protegido em casa enquanto ele quer ir para a batalha; foge da casa, uma vez que não poderia permitir o fato de sua senhora correr risco de vida enquanto ele poderia tentar salvá-la.

Sua ideia era envenenar a água que os rebeldes bebiam, de forma a estancar o perigo da residência. Para combater os aimorés, porém, o plano era mais complexo: envenenaria sua própria carne, lutaria contra eles até se provar magnânimo, incitaria o ritual antropofágico e, quando morto, os rivais comeriam sua carne e morreriam intoxicados pelo veneno absorvido anteriormente.

Na obra é narrada a dificuldade encontrada pelo indígena de se redimir e se entregar ao inimigo, visto que havia sido uma promessa ao próprio pai que jamais se permitiria ajoelhar aos povos adversários. lembrou-se de Ceci e de

que a vida da moça dependia dele, e foi o suficiente para dar fim ao dilema: não havia nada que ele não fizesse por sua senhora.

Como rotineiro em um ritual antropofágico, foi dada a ele a jovem mais bonita do povo, que deveria ser sua escrava e esposa enquanto o ato da morte não ocorria. A moça se apaixonou por ele enquanto o via lutar, e se dedicou a agradá-lo. Peri, por sua vez, era alheio a qualquer tipo de sedução vindo da parte dela, já que só conseguia pensar em Ceci, observando-a a distância em seu quarto. A indígena estava tão enamorada e absorta em seu amor que, em um ato altruísta, o soltou de forma a tornar o jovem liberto dos aimorés.

Antes de Peri tomar qualquer providência, percebeu a presença de Álvaro e alguns outros aventureiros, que vieram a socorro dele. O indígena não queria partir, mas sabia que não havia outra opção, já que os homens e a família haviam feito tamanho sacrifício por sua vida. Voltou, portanto, à casa. Lá explicou aos seus amigos qual era o seu plano, defendendo que deveria dar cabo a ele, uma vez que já estava envenenado. Antes que qualquer coisa, porém, o seu corpo começou a sofrer das consequências da toxina, momento em que Ceci clamou e pediu pela vida do jovem. Como era de grande vontade de sua senhora, Peri saiu da casa, mesmo abatido, com o intuito de obedecer a vontade da menina: continuar vivo. Obteve sucesso, já que sua mãe havia lhe contado o segredo de uma planta que poderia anular o efeito do veneno.

Alguns dos bandeirantes inimigos, porém, não tiveram a mesma sorte e morreram envenenados em meio a uma ofensiva contra D. Antônio e sua família. Loredano se viu detido naquele momento, com homens a menos e uma grande armadilha preparada pelo fidalgo para se proteger dos traidores. A sentença do italiano foi dada pelos próprios companheiros de trama: deveria morrer queimado em uma fogueira, morte essa reservada para os hereges.

Quase sem alimento, alguns dos aventureiros amigos tiveram que sair de casa em busca de suprimento; deveriam caçar e colher o máximo que fosse possível, considerando a presença dos aimorés. Não conseguiram cumprir a tarefa, uma vez que foram atacados pelos indígenas e, em meio à batalha, Álvaro havia sido ferido. Peri, que chegou naquele momento, conseguiu pegar o corpo moribundo do amigo e levá-lo até a casa, onde poderia fazer em território amistoso.

Isabel, ao ver a cena, sofreu muito pelo seu amor recém descoberto sendo recíproco. Pediu para Peri um favor: levar o corpo até sua cama e deitá-lo lá. Já não conseguia mais encontrar motivos para continuar viva e, dessa forma, se envenenou ao lado do moço com a fumaça de um pó deixado por sua mãe. Antes de morrer, porém, deu um beijo no moço, que o despertou com tanto amor. Ela, porém, já estava envenenada e a fumaça já cobria o quarto, fato que também mataria o guerreiro. Ele não a deixou abrir a janela e morreram os dois assim, deitados um ao lado do outro, imersos pelo veneno.

A casa já se encontrava em desesperança, uma vez que os aimorés estavam cada vez chegando mais perto. Peri, então, concebeu um plano: levar D. Antônio em uma canoa até o Rio de Janeiro, onde ele poderia encontrar ajuda. O fidalgo, cavalheiro que era, negou a proposta alegando ter que morrer naquela casa e sepultar os corpos dos familiares. O indígena, indignado pelo português recusar um projeto que poderia salvar a sua senhora, implorou para que ele fosse o encarregado de salvar Ceci, ao invés do senhor da casa. O velho se sentiu atraído pela ideia, mas não poderia entregar a sua filha a alguém que não fosse católico. Peri, desesperado, pediu para que ele o tornasse crente, ação feita com muita euforia por parte do português: o batizou, inclusive, com seu próprio nome.

Muito anteriormente, quando ainda não haviam ameaças e a casa estava tranquila, D. Antônio disse para seu filho a importância que tinha seu nome, o “legado que me deixou meu pai” (ALENCAR, 1857, p. 176). Estava tratando sobre o seu testamento, dizendo que duas coisas mereciam muita atenção quando estivesse morto: a primeira era sua filha, Ceci, e a segunda era justamente a sua alcunha. Peri, amigo da família, surpreendentemente recebeu os dois bens mais preciosos deste senhor, que confiou a ele, o cavalheiro em corpo de selvagem, os cuidados para com os seus inestimáveis.

Em meio à invasão, com a filha e o nome de D. Antônio, fugiu Peri com Ceci em seu colo, ao encontro de uma canoa que já havia deixado preparada com alguns pertences necessários da menina. O objetivo principal, formulado com o fidalgo, era partir até o centro urbano e deixar Cecília sob cuidados de sua tia e seu irmão. Em meio à viagem, porém, a menina passou a enxergar o indígena de forma diferente, vendo nele não apenas um escravo e amigo, mas



também um homem forte capaz de fazê-la feliz. Dessa forma, ignorou a ideia de ir até o Rio de Janeiro e pediu a Peri que eles ficassem na selva, os dois juntos.

A observação de Peri como um homem capaz de ser amado é intrigante, uma vez que a menina já convivía com ele há muito tempo. Foi necessária a morte de toda a sua família e, com isso, a influência social, para que ela percebesse que ele era sim digno de ser amado romanticamente, mesmo para uma pessoa de sua classe socioeconômica. Para viver esse amor ela sugeriu a selva, uma vez que sabia que na cidade a paixão jamais seria aceita, considerando a sua posição elevada na sociedade.

A natureza, por sua vez, guardava outros planos: uma enchente do rio pelo qual os jovens estavam fugindo. Peri não se abalou, prometendo à menina que eles sairiam ilesos dessa situação. Ela, desacreditada, ouviu o indígena contar a lenda do Tamandaré, que, em uma enchente como aquela, colocou sua esposa em um talhe de palmeira, no qual se abrigaram até o fim do desastre. Como todos haviam morrido durante a inundação, ficou sob responsabilidade deles a tarefa de repovoar o mundo.

Esse mito é correspondente do de Noé, o qual foi duas vezes citado na obra. A primeira referência ocorre logo no prólogo, quando fala sobre o cupim e a sobrevivência dele ao dilúvio. A segunda é mais explícita, ao se abordar a dedicação de Peri para com Ceci: “sacrificaria o mundo se possível fosse, contanto que pudesse, como o Noé dos índios, salvar uma palmeira onde abrigar Cecília” (ALENCAR, 1857, p. 211).

A obra termina assim como o mito: os dois se refugiaram no talhe da palmeira esperando que o dilúvio acabe. As reticências que finalizam a obra deixam a entender que eles seguiram os mesmos passos do antepassado, dando origem a uma população mestiça da relação entre índio e branco.

Alguns pontos são curiosos e demonstram muito bem o estigma das relações sociais, que determinavam, na maioria das vezes, o comportamento daquela família, espelho do que ocorria na sociedade europeizada da época. Álvaro, por exemplo, se encontra dividido por duas belezas (Cecília e Isabel): uma desperta nele um ato cavalheiresco e manutenção do status social, como era ordenado na época; a outra é o desejo e amor sensuais, que de fato o despertam, mas que significa a quebra do padrão que um homem em sua situação na sociedade deve preservar.

À questão do estigma se conecta também a relação que Peri e Ceci possuíam. Está claro que Peri a amava e a idolatrava, e via nela uma deusa a quem deveria realizar todos os desejos. Porém, durante toda a obra, ela estava em um patamar elevado e inatingível: primeiro porque ele havia a colocado em um pedestal divino, e outro porque a sociedade (em especial família da garota) jamais permitiria que os dois ficassem juntos, por mais que o vissem como “um cavalheiro português em corpo de um selvagem”(ALENCAR, 1857, p. 56).

Para que o romance pudesse de fato acontecer, José de Alencar apela para a redenção, que geraria em todos (leitores e personagens) a sensibilidade necessária para a aceitação do casal. Os gestos de redenção, por sua vez, são todos advindos do catolicismo - que comandava a vida dos quais o autor queria sensibilizar. A primeira estratégia, apresentada desde o início da obra, é retirar caracteres selvagens: Peri abandonou sua crença e passou a cultuar apenas uma divindade, Ceci. Essa disposição, porém, não faz Peri merecedor, apenas faz com que seu amor ganhe credibilidade e simpatia. O próximo recurso foi tentar aproximá-lo de uma figura sagrada: o índio, para salvar a menina, se sacrificou. “Sua misteriosa jornada floresta adentro, onde uma comunhão com a natureza o traz de um sono cadavérico para um renascimento milagroso, se assemelha à Ressurreição bíblica de Cristo, a figura arquetípica do salvador.” (TREECE, 2008, p. 252)

A primeira solução não foi o suficiente, pois apesar de apagar traços “bárbaros” de Peri, ele continuou sendo profano. A segunda também não foi definitiva, porque mesmo o aproximando de Jesus Cristo sua bagagem cultural indígena o afastava do estigma da sociedade ocidental. O último e derradeiro gesto foi, então, fazer com que Peri se tornasse cristão. Assim foi feito: quando perceberam que já não existia mais esperança e que os invasores iriam ganhar a batalha, D. Antônio de Mariz batizou o indígena, deu a ele o seu nome e concedeu o papel de cuidar de sua filha. Agora, finalmente Peri e Ceci poderiam ficar juntos, tanto aos olhos dos personagens, quanto aos dos leitores.

- **IRACEMA**

Ainda no intuito de explicar a formação do povo brasileiro, José de Alencar cria *Iracema*. Essa mitologia é delimitada em um cenário muito mais violento e triste, muito semelhante, em parte, à história real do contato entre os forasteiros

e os nativos. Assim como em *O Guarani*, há dois personagens principais: Iracema, indígena, e Martim, português.

José de Alencar, logo no prólogo, afirma ser *Iracema* uma obra dedicada ao Ceará e advinda do Ceará, uma vez que conta sobre uma lenda do nascimento do povo cearense. Como bem afirma Antônio Paulo Graça, o Indianista selecionou os episódios e criou um cenário que silenciava absurdos que ocorreram naquela época, deixando de fora da sua história diversos episódios de extrema violência dos portugueses para com os indígenas (GRAÇA, 1998, p.42). Essa é uma análise que não pode ser desconsiderada, uma vez que a proposta nacionalista do autor contribuiu para embaçar um passado repleto de atrocidades e canonizar uma relação abusiva entre colonizador e colonizado.

A obra começa com uma partida: Martim e seu filho deixam a terra brasileira em busca da nação do homem, levando do local apenas saudade e um cão. Este e a criança são apresentados como irmãos, uma vez que são naturais da mesma terra e “companheiras de seu infortúnio” (ALENCAR, 1865, p.17). Ao final da obra o leitor reconhecerá esse primeiro capítulo como sendo, na verdade, o penúltimo, já que se encontra entre a morte de Iracema e o retorno do português para catequizar os povos naturais daquela região.

Após introduzir a obra com essa partida, o autor volta ao tempo dando início à lenda, quando apresenta Iracema, “a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 1865, p.18). Uma das grandes características da obra é a utilização de palavras de origem indígena, encontradas a todo momento. O nome da personagem é um dos exemplos, uma vez que o radical *ira* significa mel e *tambe*, lábios. Esse último foi alterado por *ceme*, no intuito de maior eufonia (BARBIERI, 2013, p.109). São atribuídos a ela inúmeras comparações aos integrantes da natureza e a moça é apresentada como extremamente bela e eficiente.

Iracema é filha do pajé da tribo dos tabajaras. A nível espiritual, ela é extremamente importante para o seu povo, uma vez que guarda o segredo do vinho de Tupã. Essa bebida, o licor de jurema, é capaz de fazer os guerreiros se elevarem espiritualmente a fim de serem bem-sucedidos em uma batalha. Por esse motivo, nas noites que antecediam conflitos, Iracema era convocada para

preparar-lhes o líquido e fazer deles, assim, mais fortes. Esse segredo era conhecido apenas por ela, e tinha como condição a sua virgindade: se ela a perdesse, morreria.

Martim, por sua vez, era um forasteiro português que chegou às terras brasileiras para explorar e conhecer o que delas provinha. Não se pode deixar de notar que seu nome é advindo de Marte que, na mitologia romana, é o deus da guerra - esse detalhe já entrega a quão destrutiva será a relação dele com o Brasil. Era amigo do guerreiro e líder pitiguara, chamado Poti. Os pitiguara, por sua vez, eram inimigos mortais dos tabajaras. Os primeiros empecilhos para que os dois ficassem juntos começam logo na apresentação desses personagens: Iracema não pode se envolver com Martim porque deve guardar sua virgindade e porque o seu povo jamais permitiria uma relação com o aliado dos inimigos.

Além das duas claras razões, na obra também é apresentado um movimento de elevação moral de Martim que o separa completamente de Iracema e o coloca em um “pedestal” que seria quase inatingível por ela. A primeira marca da “superioridade” do português ocorre durante o primeiro encontro dos dois. Ele se dá quando a indígena está descansando após o banho e suspeita da presença de algum intruso. Procura com os olhos e se depara com Martim: “Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta” ((ALENCAR, 1865, p.19). Não reconhece sua fisionomia, uma vez que é branco e utiliza adornos completamente diferentes dos quais conhecia. Flecha-o em um impulso ocasionado pelo susto, gesto não retribuído com violência: “De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d’alma que da ferida.” (ALENCAR, 1865, p. 19)

Fica claramente separado, nesse ponto, a selvagem do dócil, a impulsiva do prudente, a indígena do português. Logo depois Iracema se arrepende de seu ato e leva o forasteiro para sua tribo, onde é muito bem recebido pelo pajé. Ele já ouvira sobre guerreiros brancos advindos de terras longínquas e acreditava que eles eram enviados de Tupã. Receberam o forasteiro com todas as regalias próprias, costume dos povos antepassados. Ofereceram a ele comida, guerreiros e quantas mulheres desejasse. Nesse momento ele se apresenta

como aliado dos pitiguara, eterno inimigo dos tabajaras. O pajé ainda o aceita, já que de fato acredita ser ele um visitante sagrado.

Essa era uma visão bastante comum nos primeiros contatos. Colombo, em seus *Diários da Descoberta da América*, conta sobre como os indígenas acreditavam ser os forasteiros sagrados: “O índio que os cristãos levavam correu atrás deles, aos brados, pedindo que não tivessem medo, que os cristãos não era caraíbas, antes, pelo contrário, vinham do céu [...]” (COLOMBO, 1992, p. 72). Essa visão inocente foi bastante utilizada por Alencar nesse excerto específico.

Apesar da boa hospedagem, Martim decide ir embora da taba em busca da terra de seu amigo Poti, o líder dos pitiguara. Iracema consegue convencê-lo a esperar por seu irmão, Caubi, que poderia ajudá-lo ao chegar a seu destino em segurança. Isso prova o quão ligada ao forasteiro a jovem já estava, fato que foi ratificado cada vez mais ao longo da obra.

O líder tabajara, Irapuã, apesar da crença do pajé, não poderia aceitar a presença de um aliado de seu inimigo em seu território. Além disso, não acreditava na importância espiritual desse homem, julgava ser ele um “inimigo de Tupã” (ALENCAR, 1865, p. 24). Decidiu que deveria ir atrás do forasteiro e de seus aliados, de forma a provar que seu povo era mais forte e bravo.

Irapuã é apresentado na obra como o “vilão”, assim como se espera de um enredo romântico. Ambígua é essa concepção se analisá-lo como, na verdade, um líder que não aceita o forasteiro por temer pela segurança de sua tribo, uma vez que ele é aliado de seus inimigos. Dessa forma, ele não seria o vilão, muito pelo contrário. Iracema, por sua vez, poderia ser considerada assim, já que colocou a vida do português acima à de seus irmãos, o que causou a morte e destruição para grande parte de seu povo (GRAÇA, 1998, p.44).

Iracema se mostra constantemente disposta a auxiliar o forasteiro, de forma ingênua e abnegada. Ela descobre a existência de uma noiva deixada por Martim em Portugal, o que a deixa muito triste. Ele, por sua vez, defende que “ela não é mais doce que Iracema, a virgem dos lábios de mel, nem mais formosa!” (ALENCAR, 1865, p. 26). Sua decepção é provada pela resposta da moça, a qual diz que “a flor da mata é formosa quando tem uma rama que a abrigue, e tronco onde se enlace. Iracema não vive n’alma de um guerreiro: nunca sentiu a frescura de seu sorriso” (ALENCAR, 1865, p. 26). O altruísmo da

moça chega a tal ponto que se compromete com o português que o faria voltar para a sua amada, de modo a fazê-lo feliz.

Tão séria foi a promessa que Iracema levou Martim a um bosque sagrado e preparou para ele o licor de jurema, bebida reservada aos guerreiros tabajaras. Foi o primeiro ato de traição da moça a favor do forasteiro. Este capítulo foi, todavia, descoberto por Irapuã que, envolto pelo ciúme, desejou matar o branco enquanto ele estava dormindo. Iracema impede o assassinato, mesmo significando ir contra o líder de seu povo, segunda infidelidade para com os seus.

Irapuã, assim, desafia o forasteiro a um duelo pela posse de Iracema. A moça, indignada pela proposta do apaixonado, deseja assumir o desafio por conta própria uma vez que, segundo ela, possuía a voz de Tupã e, por isso, era mais forte do que qualquer guerreiro, inclusive o líder deles. O conflito aumentou ainda mais o afeto que ela sentia pelo português, o que contradiz a situação de subordinação que ela deveria assumir perante o chefe de seu povo.

Na manhã que se seguiu, Iracema e Martim dividiram entre si o pesar da partida, relatando que já estavam afeiçoados um pelo outro. O homem, então, promete que ficará: “Teu hóspede fica, virgem dos olhos negros: ele fica para ver abrir em tuas faces a flor da alegria, e para sorver, como o colibri, o mel de teus lábios.” (ALENCAR, 1865, p. 31). A jovem, triste, o adverte que não poderia dar ao forasteiro o que ele deseja, uma vez que “Iracema é filha do Pajé, e guarda o segredo da jurema. O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria.” (ALENCAR, 1865, p. 31). Por esse fato, a moça insiste para que o português retorne à sua terra, uma vez que jamais poderia oferecer a ele o que sua noiva ofereceria. Para concretizar o combinado, Caubi chega da caçada para levar em segurança o português.

A receptividade disposta por Caubi, Iracema e seu pai retratam muito bem a situação do que realmente havia acontecido nos primeiros contatos entre indígenas e portugueses. “[Um] aspecto relevante dos hábitos dos índios era a boa hospitalidade, verdadeira questão de honra, nela incluída a completa segurança dado ao visitante. [...] Só os maus tratos posteriores foram capazes de mudar essa disposição favorável.” (BASTOS, 2011, pp. 35 e 36).

Martim e Caubi partiram, deixando Iracema saudosa. Durou pouco a saudade, porque logo ouviu o grito de guerra de seu irmão. Correu até o local de onde veio o som e se deparou com ele protegendo o forasteiro dos guerreiros

tabajaras, liderados por Irapuã. A briga foi interrompida, porém, pela iminência da chegada dos pitiguara, o que fez com que os guerreiros fossem a encontro do inimigo, deixando Martim apenas com Iracema.

Após esse fato ela vai ao encontro de Poti para pedir por ajuda: “A filha do inimigo vem a ti, porque o estrangeiro te ama, e ela ama o estrangeiro” (ALENCAR, 1865, p. 44). Esse episódio demonstra outro ato de traição da indígena para com sua tribo. Poti era um guerreiro muito conhecido por ser implacável. A presença dele, portanto, significava perigo para todo seu povo. Mesmo sabendo disso, ela preferiu não alertar os seus sobre o inimigo, fazendo com que todos corressem perigo.

Novamente há uma investida contra Martim, mas a “voz de Tupã” pela segunda vez ressoa e expulsa os guerreiros que atacariam o português na cabana do pajé. Lá, o forasteiro consegue entrar em contato com Poti, episódio em que fica ressaltada a soberania do estrangeiro, quando seu amigo se refere a ele como “Senhor de Iracema” (ALENCAR, 1865, p. 48) e “Tu ordenas, Poti fala.” (ALENCAR, 1865, p. 48). Mesmo o indígena temido e respeitado, de quem depende a vida de Martim, o coloca como superior e senhor dos povos nativos em geral, os quais devem fazer a sua vontade.

É combinada a trama para fazer Martim fugir em segurança. Na última noite, ele pede a Iracema que novamente prepare o licor, de forma a ter sonhos positivos que o ajudarão a realizar com sucesso a empreitada. Recebida a ordem, a indígena preparou-lhe a bebida, que o fez sonhar com “a virgem morena dos ardentes amores” (ALENCAR, 1865, p. 49). Em meio ao transe, o estrangeiro possuiu a virgem, fazendo com que sua jandaia, símbolo da pureza, voasse para nunca mais retornar à cabana. Agora, “Tupã já não tinha mais sua virgem na terra dos tabajaras” (ALENCAR, 1865, p. 52).

À noite, Iracema e Martim partem, enquanto todos estão dormindo enfeitiçados pelo licor de jurema, ao encontro de Poti. A indígena os acompanha até o fim das terras de seu povo e início da terra dos pitiguaras para enfim revelar seu segredo: “Iracema te acompanhará, guerreiro branco; porque ela já é tua esposa. [...] O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do Pajé traiu o segredo da jurema.” (ALENCAR, 1865, p. 55). Recebida a notícia, o português se entristeceu pelo presságio de morte por parte da jovem: “Martim ficou mudo e triste, semelhante ao tronco d’árvore a que o vento

arrancou o lindo cipó que o entrelaçava.” (ALENCAR, 1865, p. 56). A tristeza, porém, não durou muito tempo: logo os dois estavam unidos novamente.

Ao acordarem, os três se deram conta de que estavam sendo seguidos pelos tabajaras, que logo os alcançariam. Dessa forma, partiram em disparada para chegarem às praias, local em que estariam seguros e protegidos por outros guerreiros pitiguaras. Chegam ao litoral juntamente aos inimigos, quando se dá o início da batalha. A abnegação de Iracema se mostra novamente quando ela, percebendo que seu irmão investiria contra Martim, pede ao esposo que não o mate, pois essa ação deveria ser feita por suas mãos. Ela coloca, portanto, seu marido não apenas acima de seu povo, mas também acima de sua família, sendo capaz de matá-los por ele.

A batalha terminou com a derrota de Irapuã pela própria Iracema, que decepara o seu braço. Grande parte de seu povo havia morrido e jazia no chão, enquanto uma outra pequena parte fugiu após a ruína do líder:

Soava a pocema da vitória. os guerreiros pitiguaras conduzidos por Jacaúma e Poti varriam a floresta. Fugindo, os tabajaras arrebataram seu chefe ao ódio da filha de Araquém que o podia abater, como a jandaia abate o prócero coqueiro roendo-lhe o cerne.

Os olhos de Iracema, estendidos pela floresta, viram o chão juncado de cadáveres de seus irmãos; e longe o bando dos guerreiros tabajaras que fugia em nuvem negra de pó. Aquele sangue que enrubescia a terra, era o mesmo sangue brioso que lhe ardia nas faces de vergonha.

(ALENCAR, 1865, p. 59)

Iracema sentiu e chorou pela morte de seu povo que, por causa dela, havia sido dizimado. A indígena não poderia ser feliz naquela terra em que estavam marcados em todos os lugares os restos mortais dos seus. Dessa forma, ela e Martim partiram para outro lugar onde poderiam estar protegidos. A indígena, a partir de então, passa a se dedicar ao homem, enquanto nele estão o sentimento de culpa e saudade por sua noiva deixada na terra natal. Apesar disso, os dois continuam seu relacionamento amoroso a ponto de se instalarem em uma praia, pertencente ao território pitiguara, ato altruísta de Iracema para proteger o português. Esse fato representa o afastamento definitivo de Iracema por sua tribo, mesmo sabendo de todos os seus compromissos para com seu povo.



Como se já não bastasse, ela ainda abandona seus compatriotas para seguir Martim, assistindo-os serem mortos em batalha pelo aliados de seu amado. Quando seu irmão Caubi a visita em sua nova casa e generosamente oferece tratar Martim como irmão, ela o manda embora e, assim, confirma a ruptura final e absoluta com suas origens. Iracema é toda auto-sacrifício e dedicação altruísta ao guerreiro branco. Martim, entretanto, [...] é essencialmente o arquetípico colono promíscuo, realizando através da Índia submissa suas fantasias da experiência sexual erótica e proibida. (TREECE, 2008, p. 264)

Iracema, após um tempo se dedicando a Martim, engravida. Para contar a seu esposo, se adornou com flores da maniva, “o símbolo da fecundidade” (ALENCAR, 1865, p. 71). Declarou a ele que “teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será a mãe de teu filho” (ALENCAR, 1865, p. 71). O casal e seu amigo, Poti, estiveram em júbilo para a notícia que é gloriosa ao guerreiro, que deve almejar uma prole numerosa.

Cada vez mais unido à esposa e ao amigo, Martim declarou ser a terra do Brasil a que possuía o seu coração e na qual queria viver, juntamente com os povos que o abrigara. Para tanto, Poti e Iracema prepararam para ele a cerimônia “para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã” (ALENCAR, 1865, p. 72). Dessa forma, ganhou o nome Coitiabo, guerreiro pintando, se tornando um pitiguara.

Apesar da euforia inicial, Martim começou a sentir saudade de sua terra natal, desejando voltar. Já estava cada vez mais desapegado de Iracema, fato que tornou fácil sua partida para guerrear quando Poti o chamou. Irapuã havia se unido com outro povo para buscar vingança e, por isso, os pitiguaras precisariam de seus guerreiros. Partiu, portanto, sem se despedir ou comunicar Iracema. Deixou apenas uma flecha fincada, que significava que ela não deveria segui-lo.

Abandonada pelo esposo, presenciou sua jandaia voltar. Não era mais virgem, mas agora não possuía a companhia do forasteiro. Uma tarde, porém, os dois guerreiros retornaram vitoriosos, e Iracema “esquecia nos braços do esposo tantos dias de saudade e abandono, que passara na solitária cabana” (ALENCAR, 1865, p. 79). Breve foi o tempo de júbilo dos dois, pois logo o estrangeiro voltou a desejar a terra natal. Iracema, ao perceber que sua presença

chateava o esposo, se afastou respeitosamente, chorando pela distância que ele impunha aos dois, que costumavam ser tão felizes.

Outra batalha fez Martim se ausentar. No momento do nascimento de seu filho, portanto, não estava presente. Iracema sofreu por estar sozinha, pela dor do parto, e por saber que morreria, uma vez que descumpriu o seu dever e entregou sua virgindade. Assim nasceu Moacir, nome que significa “filho da dor”. Iracema passou dias sofrendo e chorando, de forma que “o sangue da infeliz diluía-se todo nas lágrimas incessantes que não lhe estancavam nos olhos; pouco chegava aos seios, onde se forma o primeiro licor da vida.” (ALENCAR, 1865, p. 89). Como seu filho estava muito fraco para fazer o movimento de sucção, Iracema encontrou uma forma na qual ele não precisasse fazê-lo: colocou filhotes de cachorro famintos e abandonados em seus seios:

Põe no regaço um por um os filhos da irara: e lhes abandona os seios mimosos, cuja teta rubra como pintanga ungiu do mel da abelha. Os cachorrinhos famintos sugam os peitos avaros de leite.

Iracema curte dor, como nunca sentiu: parece que exaurem a vida: mas os seios vão-se intumescendo: apojam afinal, e o leite, ainda rubro do sangue de que se formou, esguicha.

A feliz mãe arroja de si os cachorrinhos, e cheia de júbilo mata a fome ao filho. Ele é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido. (ALENCAR, 1865, p. 90)

Essa imagem construída por José de Alencar demonstra poeticamente a dor passada pela jovem. Percebe-se que o nome escolhido reflete a situação vivida pela mãe, sozinha e debilitada para prover a criança. Morreu com seu filho no colo, quando Martim finalmente chegara, tendo tempo apenas de apresentá-lo para seu fruto.

O nascimento de Moacir, fruto do enlace do homem alienígena com a mulher indígena, coroa exitosamente a ação heroica do protagonista, que, desbravador e violador de fronteiras étnicas e culturais, “barbariza-se” para “civilizar”. A aparente contradição e os conflitos decorrentes do choque cultural se resolvem na combinação dos termos heteróclitos acoplados no fluxo de um discurso melódico e harmonizador. (BARBIERI, 2013, p.99)

Com essa situação, Martim pega seu filho e vai, com ele, para Portugal. No caminho, batiza seu filho como católico e apaga, nesse momento, qualquer

rastro “bárbaro” que ele pudesse ter recebido da mãe. Retornou posteriormente à terra que lhe trouxe tanto prazer, trazendo consigo a cruz e a palavra de Deus. Com isso, batizou os povos que ali habitavam, inclusive Poti, que deveria, além de dividir o mesmo coração, respeitar o mesmo Deus e servir ao mesmo rei.

Filho mestiço de Iracema e Martim, Moacir é mais que simplesmente o primeiro cidadão de um remoto povoado provinciano; ele é o símbolo de uma população brasileira que foi alienada de sua identidade *mestiça* e divorciada de suas raízes indígenas: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?”.(TREECE, 2008, p. 262)

De acordo com Silviano Santiago, em seu artigo *Alegoria em Iracema*, a obra “oferece ao leitor dois níveis de leitura”. A primeira, segundo ele, é “da casca para fora, onde se apreende o externo, a imagem simples e ingênua, o amor de um português por uma índia, nos primórdios do Brasil”. A segunda, por sua vez, é a que representa a “alegoria do nascimento do Brasil, da civilização brasileira, dos contatos entre portugueses e índios” (SANTIAGO, 1965, p. 67)

Essa última leitura, considerando a obra como uma alegoria para o “descobrimento” do Brasil e relação entre os dois povos alienígenas, também pode apresentar duas interpretações diferentes. A primeira é aquela proposta pelo autor, em que há uma relação de amor e fraternidade entre os dois povos, sendo os brasileiros advindos de um relacionamento apaixonado e abnegado. A segunda é a leitura feita de acordo com a história da colonização do país, mergulhada em sangue e em abusos. A obra também dispersa inúmeros recursos que se referem à situação real vivida pelos indígenas do Brasil adolescente, sendo Martim - deus da guerra - responsável alegoricamente pela destruição de povos inteiros.

Em *Iracema, Coração indômito de Pindorama*, também de Silviano Santiago, o crítico propõe um questionamento: “Estaria Alencar consciente de que a coabitação dos indígenas e portugueses nos trópicos, proposto pela sua visão conciliatória, acarretaria a autodestruição dos primeiros?” (RIBEIRO, 1996, p.25). A resposta parece ser positiva, uma vez que o autor utiliza essa liquidação como forma de apagar a cultura indígena constantemente renegada pelos brasileiros oitocentistas.

Percebe-se, no final de *O Guarani e Iracema*, a necessidade de distanciar o máximo possível os brasileiros (descendentes miscigenados) dos indígenas.

No primeiro, há Peri se tornando católico, o que faz com que os filhos gerados da relação dele com Ceci sejam católicos também, distanciados da cultura indígena - que, por acaso, havia sido aniquilada pelo dilúvio. Em *Iracema*, há a morte de inúmeros indígenas (inclusive sua tribo) em uma batalha, e a morte da própria indígena - seu filho, então, cresceria sob influência apenas católica e portuguesa. José de Alencar e os Românticos, no geral, utilizam a imagem do indígena para construir uma identidade nacional, mas excluem partes importantes relacionadas à herança recebida desses povos, seja cultural ou seja crítica, advinda do conhecimento histórico a respeito dos processos de colonização brasileira.

Isso leva à outra dimensão do processo, a própria união sexual, que dá à nova geração brasileira uma verdadeira identidade mestiça. Se *O Guarani* criou as condições míticas ideais dentro das quais essa união podia realizar-se, o romance indianista posterior de Alencar, *Iracema*, seguiu a narrativa do casamento colonial até a sua conclusão histórica, explorando, embora ainda em nível mítico, as figurações da sedução, do sacrifício, da traição e da culpa que moldavam esse casamento. (TREECE, 2008, p. 224)

Os autores também dispuseram características excessivamente cavalheirescas aos índios, que eram apresentados como dóceis, bondosos, de boa feição e saudáveis. Isso porque “os românticos tinham um projeto estético-ideológico que reservava ao índio papel relevante na construção da nacionalidade brasileira emergente.” (BASTOS, 2011, p. 16). É válido notar, porém, que apenas a questão imagética foi levada em conta. Qualquer outro traço cultural que não era bem-vindo para a construção da imagem patriótica brasileira foi excluído, fato que comprova “deliberado investimento ideológico”. (BASTOS, 2011, p. 16)

Nessa época, [séc. XVIII] a questão da diversidade cultural era explicada por meio de ritmos de evolução distintos: os povos então chamados de “primitivos”, para evidenciar sua proximidade com os primeiros tempos da humanidade, eram tidos por pouco evoluídos em comparação aos europeus que se julgavam no mais alto grau da escala de evolução em termos de progresso. (DESCOLA, 2016, p. 38)

Essas representações da imagem indígena demonstram quão preconceituosa era (e é) a sociedade brasileira. Para descrição das personagens, os autores tinham que moldar de forma cuidadosa o caráter, de

forma a não “assustar” os católicos leitores. Isso porque, como explana Montaigne em seu ensaio *Sobre os canibais*, (publicado em 1994) “cada um chama de barbárie o que não é seu costume”. Havia por si só um embate cultural, advindo de uma crença muito perpetuada no século XVIII que defendia a superioridade europeia. O Brasil, como ex-colônia portuguesa, sentia por si só a proximidade com o “desenvolvimento”.

- **MODERNISMO**

O Modernismo surgiu em época conturbada, repleta de guerras e modificações sociais, essas trazidas com o advento tecnológico. A ideia era ressaltar o novo, trazendo muita dinamicidade e movimento - espelho da realidade da época. No Brasil, o Modernismo capturou os intuítos do Romantismo, em especial a construção de uma identidade nacional, uma cultura literária própria e o retrato da terra como gloriosa e de orgulho para os brasileiros. Existiram várias ideias discrepantes sobre a forma como isso deveria ser feito, mas todos os autores dessa primeira fase concordavam com a importância da liberdade estética e composicional.

Diferente dos outros períodos literários, o Modernismo teve uma data de início: 22 de fevereiro de 1922. Nessa data ocorreu, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, evento que propunha promover os novos ideais que estavam sendo formados há anos, baseados nas vanguardas Europeias. A partir de então os artistas puderam se expressar de forma mais livre, assim como demandava o contexto histórico vivido pelo Brasil e pelo mundo.

Na época, o Brasil estava no auge do café, fato que impulsionou a imigração de europeus e determinou a política vigente: o ciclo do café com leite. Foi por essas causas que a sociedade urbana cresceu exponencialmente, com a atividade comercial cada vez mais intensa. O real capital, portanto, circulava nos meios das oligarquias rurais, que controlavam a política e a economia. Esses polos organizacionais trouxeram divergências ideológicas, uma vez que a cidade presenciava a constante mudança e volatilidade social enquanto o meio rural permanecia preso aos costumes considerados ultrapassados.

Esse período também se tornou marcado pelos vários conflitos que ocorreram, tanto em cenário nacional (Canudos, cangaço, Coluna Prestes...) quanto no mundial (Primeira e Segunda Guerras Mundiais). O extremo nacionalismo causado pelas revoltas fizeram com que o pensamento dos artistas, além das preocupações liberais, também se voltasse à introspecção nacional, fazendo com eles pensassem no e para o seu país, exaltando os feitos e a natureza. O Brasil, com um cunho fascista que inundava a sociedade da época, presenciou diversos autores tentando modificar a literatura, de forma a

negar influências exteriores e construir (como intentado no Romantismo), uma literatura só nossa.

A manifestação artística, como de costume, apresentou um reflexo e, até mesmo, antecipou questões filosóficas e psicológicas a respeito da situação da população mundial da época. Como defende Carpeaux (1959), “um número surpreendentemente grande de poetas e escritores, em todos os países, revelaram, antes de 1914, espírito profético” (p.19). Isso porque as relações políticas estavam tensas e o sentimento extremamente nacionalista crescia cada vez mais.

Antes da consolidação do Modernismo, isto é, antes da Semana de Arte Moderna, alguns artistas já estavam modificando suas obras, tanto na forma quanto no conteúdo. A conscientização dessa mudança fez com que alguns brasileiros desejosos da mudança artística se reunissem em grupos a fim de maturar o que seria essa nova expressão e, acima de tudo, o real intuito dela. Dessa forma foram criadas diversas revistas e manifestos, meios pelos quais eram divulgadas as ideias da nova arte, ansiosa para ser genuinamente brasileira.

Esse mesmo desejo de modificar a expressão artística que incentivou alguns, também foi uma novidade indesejada a outros. No Brasil ainda reinava uma expectativa parnasiana e simbolista na mente de alguns artistas, que viam no purismo linguístico o ápice e o intuito da arte. As experimentações e modificações trazidas foram, portanto, consideradas um atentado à gramática do Português e, por isso, um movimento que estava retroagindo com os avanços estéticos e intelectuais que a vernaculidade rigorosa poderia trazer.

Já se pode imaginar, a partir disso, a discórdia que envolveu a Semana de Arte Moderna. Não apenas artístico, o problema também era ideológico. Existiam dois grupos completamente opostos: um defendia a liberdade estrutural, assim como a dinamicidade que envolvia o cotidiano, enquanto o outro não conseguia conceber a proposta que parecia uma grande anarquia, preferindo continuar estagnado, assim como a política econômica que regia o país na época (latifúndio). Mundo citadino contra mundo rural, mundo revolucionário contra o conservador.

O evento certamente aconteceu, mas em meio a conflitos e confusões. Alguns artistas Modernos foram humilhados publicamente, mas, segundo eles,

ainda por uma boa causa. Do dia 11 ao dia 18 de fevereiro de 1922, os modernistas, os adversários e vários curiosos se reuniram no Teatro Municipal de São Paulo para apresentarem, criticarem ou conhecerem essa nova proposta de arte.

A *Semana* foi, ao mesmo tempo, o *ponto de encontro* de várias tendências que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, e a *plataforma* que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural. (BOSI, 1982, p. 363)

A partir disso, o Modernismo passou a encontrar solo fértil no Brasil. Alguns autores foram bastante reticentes ou rígidos quanto à nova proposta, já que consideravam uma afronta à Língua Portuguesa. Outros, por sua vez, reconheciam a importância da liberdade na estrutura poética, já que a expressão é livre por natureza. Sendo assim, foi consolidado o movimento de forma bastante enfática, com diversos nomes que entraram para a história da literatura brasileira.

- **MANIFESTO ANTROPÓFAGO**

Antropofagia – como será visto posteriormente – é um ritual que consiste em consumir a carne humana como forma de adquirir e absorver características do morto que se consideram positivas. É um ato que fazia parte da cultura de boa parte dos povos indígenas, antes do contato com a sociedade cristã. Trazendo para o contexto do Modernismo e tendo como pressuposto que os manifestos eram ideias a serem seguidas pelo movimento, questiona-se qual pode ser a relação entre a antropofagia dos ancestrais indígenas com um novo posicionamento perante a literatura.

A relação, na verdade, é metafórica. O Manifesto foi escrito por Oswald de Andrade e publicado em 1928, em resposta a uma forte corrente fascista instaurada no Brasil, a qual defendida que a arte deveria ser única e exclusivamente brasileira, sem nenhum tipo de influência externa. Oswald, porém, desde o seu amadurecimento como Modernista, acreditava que o exterior possuía um papel importante na literatura brasileira. O seu primeiro Manifesto, o Pau-Brasil, defendia inclusive que a literatura brasileira deveria ser uma arte para



exportação, assim como a árvore que o nomeou havia sido nos primeiros anos coloniais.

Enfim, o Manifesto Antropófago consiste em ingerir influências de todos os tipos (inclusive as que vêm de fora do país), digerir a informação, absorver o que pode ser aproveitado para melhorar a obra e, por fim, dejetar o que não é proveitoso. Dessa forma se conclui o ciclo antropofágico, tendo como pressuposto a noção de que a arte estrangeira também pode ser, de certa forma, benéfica – desde que utilizada para melhorar a arte brasileira. Essa filosofia foi muito útil considerando o contexto literário no qual o Brasil estava inserido:

Em circunstâncias muito [...] desfavorável nasceu o Modernismo brasileiro. Não lhe precedeu nenhum “Modernismo” [...], mas só um Parnasianismo acadêmico, de vida artificialmente prolongada, literatura sem raízes na vida da nação. Os modernistas brasileiros estavam diante de duas tarefas diferentes, igualmente importantes e dificilmente compatíveis; criar uma nova poesia e arte realmente nacionais, brasileiras, e empregar para tanto os recursos das vanguardas europeias, da França e da Itália. (CARPEAUX, 1959, p.149)

Grande importância para esse movimento teve Mário de Andrade, com uma peculiar preocupação a respeito da língua. Uma das cabeças idealizadoras da Semana de Arte Moderna, estava preocupado em conseguir se expressar com o português falado no Brasil, principalmente nas situações cotidianas. Tentou deixar bastante explícito também a relação entre a língua do povo colonizador com a língua dos naturais que aqui viviam, mistura essa responsável por vários vocábulos e construções que existem na língua brasileira. Essa pauta também foi bastante trabalhada no *Manifesto Antropófago* escrito pelo amigo, e muito bem empreitada em *Macunaíma*, como será analisado posteriormente.

- **MÁRIO DE ANDRADE**

Mário de Andrade nasceu em São Paulo, em 1893. Era um dos principais vanguardistas da poesia moderna, uma vez que tinha contato com os movimentos que cada vez mais eclodiam na Europa. No Brasil, criou um livro de poemas chamado *Pauliceia Desvairada*, no qual eram descritas várias características do que seria nova era modernista.

Grande estudioso do folclore do Brasil, encontrou nas histórias ancestrais vários temas para suas obras, assim como embasamento para os conteúdos criativos. Estudou bastante a mitologia tupi-guarani, fato comprovado em sua obra prima, *Macunaíma*. Lúcia Sá, em sua obra *Literaturas da Floresta* (2012), aborda como Mário de Andrade utilizou de narrativas pemons (sobre os considerados “tricksters”) para construir a personalidade e as aventuras da personagem. Ou seja, Mário utilizou de conhecimentos e histórias de base oral e popular para formar uma grande obra pautado no que seria o espírito do brasileiro (ou sul-americano, como ele defende).

Mário de Andrade era um musicólogo, especialidade essa que se encontra muito presente em *Macunaíma*. Amante da cultura popular e Modernista entusiasmado, se baseou muito no que exista de brasileiro para compor essa obra extremamente musical. Gilda de Mello e Souza (1979) defende em que foi apresentada se assemelha muito à técnica do canto improvisado nordestino, fato plausível pelo conhecimento vasto da cultura do Brasil que o autor possuía.

Sua formação na música foi muito útil e aproveitada em contexto Modernista, uma vez que “a métrica tradicional já não teria sentido; o ritmo musical bastava para reger o verso livre” (CARPEAUX, 1959, p. 81). Unido a isso, como já visto anteriormente, “[...] foi um folclorista adulto, capaz de sondar a mensagem, e os meios expressivos de nossa arte primitiva nas áreas mais diversas” (BOSI, 1982, p. 376). Dessa forma, digna de um modernista, uniu, para criar uma literatura Brasileira, dois fatos dignamente brasileiros: a música local e as histórias de identificação cultural.

Mário de Andrade criou *Macunaíma*, sua maior obra, em apenas uma semana. É claro que foi feito a partir de uma série de estudos aprofundados no folclore brasileiro, assim como em vários mitos sul-americanos, mas ainda assim não se pode deixar de apontar a velocidade na qual foi escrita. O autor se animava com a ideia de que o livro causaria grande estardalhaço na sociedade brasileira, uma vez que a personagem havia sido criada para tentar, talvez, ser uma representação do caráter dos que nesse continente viviam. Se inspirou nos caracteres negativos que a miscigenação havia deixado, ressaltando sempre a preguiça e a ganância. (PROENÇA, 1950).

- **MACUNAÍMA**

Ao se pensar em literatura, existem dois lados que não podem ser desconsiderados: o escritor e o leitor. Eles são pessoas diferentes, com propósitos diferentes e bagagens de mundo diferentes. Isso significa que, no processo de leitura, independentemente de quem escreveu determinado texto ou de quem o está lendo, é necessário, constantemente, um processo de empatia. Este deslocamento - se colocar no lugar do outro - permitirá o envolvimento do leitor com a obra, uma vez que é por ele que se compreenderá o tema de acordo com o ponto de vista de quem o escreveu.

Essa premissa é valorosa ao se considerar a literatura indígena - tanto a escrita por autores indígenas quanto as que abordam sobre os povos -, uma vez que se trata de uma cultura extremamente diferente da vivida hoje em sociedade urbana. *Macunaíma* apresenta essas duas relações (urbanidade e indianismo) de forma atrelada com uma linguagem tipicamente modernista. Apesar da obra funcionar como uma alegoria social extremamente contemporânea, a análise se baseará na representação e a questão do “caráter”, e como esses dois elementos conversam na composição.

*Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, é uma obra escrita por Mário de Andrade em 1928. Moderna, conta a história de uma personagem indígena, Macunaíma, que de cara já apresenta características que fogem completamente das atribuídas aos heróis tradicionais. Toda a trama gira em torno da busca pelo Muiraquitã perdido. Esse amuleto foi dado a ele logo no início da obra por uma indígena icamiaba, Ci, a antiga rainha das selvas e ex-amante do herói. Os dois tiveram um filho que morreu ainda bebê envenenado, o que fez com que Ci “subisse aos céus com um cipó”, deixando a Macunaíma apenas o Muiraquitã, amuleto que, para alguns povos, representa a fertilidade.

Inicialmente, deve ser considerado que a proposta indianista de Mário de Andrade é completamente diferente da que os Românticos expõem. O índio, portanto, não será tão consagrado e “elevado” moralmente, e sim representará um outro lado da população brasileira. A curiosidade que o livro traz começa logo no início, com o título: *Macunaíma, o Herói sem nenhum caráter*. A obra já se inicia, então, com uma grande confusão antitética: como ser “herói” sem ter “caráter”?

Para se compreender a questão trazida pelo título (e por toda a obra), é importante ter em vista dois conceitos diferentes que são muito bem trabalhados no enredo: Cultura e Identidade. A Cultura consiste, resumidamente, em um conceito antropológico que diz respeito aos processos cumulativos que foram passados a um indivíduo de acordo com as experiências vividas por seus ascendentes. Isso é, os conhecimentos obtidos pelos antepassados (levando em conta aspectos biológicos, físicos e territoriais) que formaram um conjunto de crenças e comportamentos tidos como adequados. Por sua vez, a Identidade entra em contexto porque os homens são capazes e tendem a questionar os seus atos. Logo, por mais que a cultura esteja muito presente na vida de todos, sempre há a possibilidade de escolher modificar algumas ações que individualmente não são consideradas corretas, apesar do que a cultura “impõe”. (LARAIA, 1986)

O grande problema quando se fala nesse tópico é o que ele representa para cada indivíduo em diversas sociedades. Como essa determinada cultura é enraizada nessa determinada pessoa, ela tende a aceitar apenas o que lhe é convencional, considerando “bárbaras” todas as ideias que são diferentes. Dessa forma, a relação de pessoas com outras culturas é muito sensível, já que existe uma grande chance de suas crenças não “permitirem” a aceitação do que é comum para outras pessoas inseridas naquele meio específico. (LARAIA, 1986)

Essa não aceitação é justamente o chamado de “etnocentrismo”, que é “a tendência a tomar a própria cultura (significados, valores e regras) como padrão para julgar todas as outras” (SILVA, 1988, p.8). Na questão indígena do Brasil, a cultura majoritária enxerga nos povos culturas “menos humanas, mais primitivas, estranhas e exóticas” (SILVA, 1988, p.8).

Identidade e Cultura, portanto, são termos dependentes entre si, já que eles precisam um do outro para se manter estruturados. Eles são propedêuticos para a formação da vida tanto individual quanto social, o que faz com que os produtos dessas relações interpessoais se tornem, também, dependentes do que seria identidade e cultura para cada indivíduo. Quando se trata de expressão artística, é muito importante levar em conta a formação identitária e cultural das pessoas envolvidas, uma vez que a interpretação será guiada por esses princípios.

Entender esses conceitos é importante para se compreender o subtítulo de *Macunaíma*, que inicialmente pode ser considerada paradoxal. A primeira questão é do consenso do que seria um herói em um romance. No geral, os heróis são apresentados como figuras moralmente superiores - como visto em *O Guarani* e em *Iracema* -, representação oposta de Macunaíma. A explicação para a personagem ser considerada assim, segundo Bosi (1970), se dá pelo fato de ele ser mítico, lutar contra seus obstáculos para chegar ao seu objetivo, superar perigos e sofrer diversas alterações. Ao final, pode obter êxito ou não; o que importa, heroicamente, é o afinco para se conquistar o que é desejado.

Em um estudo sobre *Macunaíma* levantado por Lúcia de Sá (2012) – a partir de uma confissão do próprio Mário de Andrade -, a autora discute sobre as personagens de origem indígena que deram origem à personagem principal da obra. Ela prova que Andrade utilizou várias fontes da tradição oral dos povos caribes, que contam sobre indígenas “tricksters” (termo utilizado por Sá). Ela destaca Makunaíma (um ancestral que claramente inspirou o nome da obra), Kenowó, Kalawuseg e Akalapijeima, todos participantes das culturas ancestrais dos pemons e seres brincalhões e mentirosos, assim como Macunaíma. Dessa forma, na obra,

A maioria dessas tramas e subtramas se baseia em textos anteriores, formando uma espécie de colagem que inclui uma grande quantidade de narrativas indígenas, além de ditos populares, canções, dados autobiográficos e, é claro, invenções do próprio autor. Essa estrutura incomum, aliada às extraordinárias inconsistências do herói, provocou, na época da publicação, reações díspares. (SÁ, 2012, p. 81)

A questão de caráter, por sua vez, apresenta uma análise mais complexa. Existem duas opções de interpretação. A primeira diz respeito à falta de moral que a personagem apresenta, ao considerar que Macunaíma foi perverso na grande maioria dos episódios da obra. A segunda perspectiva diz respeito à falta de identidade e falta de uma cultura delimitada percebidas no protagonista - e, como aforisma, o que isso significa para o Brasil.

A respeito da segunda interpretação, analisa-se que Macunaíma nasceu em berço indígena, porém preto. Quando crescido, tomou banho em um poço encantado e tornou-se branco, loiro e de olhos claros. Há a mistura, portanto, de vermelhos, negros e brancos, com características culturais e biológicas muito fortes desses três povos. Há a cultura ocidental capitalista muito presente nos

modos de pensar, porém, ao mesmo tempo, segue mitos e crenças das outras marginalizadas, como a macumba e diversas fábulas muito comuns em algumas tribos da América do Sul.

Macunaíma nasceu em meio à mata, preguiçoso e feio. Sua coragem é reservada apenas para os momentos de debochar dos irmãos ou então fazer algo que lhe renderá dinheiro. Tem o costume de “brincar”, como bem diz Mário de Andrade, e de se vingar por qualquer motivo que lhe parece digno. Um dia, perdido na floresta, foi atacado com um caldo de aipim que lhe transformou em um adulto, mas deixou-lhe com cabeça de criança. Essa representação do corpo grande com cabeça pequena pode ser considerada como uma metáfora ao Brasil, que apesar do grande território e grandes riquezas, é imaturo em questões intelectuais referentes à valorização cultural, principalmente.

Quando sua mãe morreu, Macunaíma e seus irmãos viajaram pela América do Sul até que encontraram o território das icamiabas, onde Macunaíma se apaixonou por Ci, a chefe e mãe do mato. A primeira relação sexual dos dois é um estupro: como a indígena não o aceitou, seus irmãos a seguraram e a espancaram até ela estar desacordada, momento do qual Macunaíma se aproveitou. Apesar da violência, a guerreira se envolve com ele posteriormente, relacionamento do qual é gerada uma criança. Ci presenteou o esposo com uma muiraquitã, pedra que representa a fertilidade e pela qual o indígena se apega profundamente. Um dia, porém, o filho deles morreu envenenado, fato que faz sua mãe subir “pro céu por um cipó” (ANDRADE, 1928, p. 35).

O herói, acidentalmente, perdeu a sua muiraquitã. Assim começa sua trilha heroica para recuperá-la. Soube que seu objeto estava em São Paulo, sob custódia de Venceslau Pietro Pietra, que ao mesmo tempo era o Gigante Piaimã (outra personagem genuinamente indígena). Há, apenas nesse trecho, dois importantes constituintes da obra - o muiraquitã e o Venceslau - na função de apresentar caráter indígena, porém com aspectos europeus. O primeiro foi um presente de Ci, sua ex-amante. O apego material, apesar de tudo o que aquele objeto significava, sobressaía. Macunaíma precisava recuperá-lo, e por isso passou por inúmeros perigos para tê-lo de volta. O segundo, também naturalmente indígena, apresenta uma face europeia ainda maior, uma vez que ele se passa por italiano para conseguir o que quer na Cidade Grande.

Ao se relacionar com Ci, Macunaíma se tornou o rei do mato. Quando ele e seus irmãos decidem partir para São Paulo em busca do muiquitã, então, levam muitos tesouros das icamiabas e são constantemente acompanhados por animais que o servem. No percurso, desejoso de um banho, encontrou uma poça que continha água mágica, que o transformou em um homem branco, loiro e de olhos claros. O próximo irmão, invejoso dessa cor, tomou banho nos restos da água, mas conseguiu apenas ficar da cor de cobre. O terceiro, por sua vez, conseguiu molhar apenas as mãos e os pés, permanecendo negro.

É bem explícita nessa parte a questão de raças diferentes que compõem o Brasil: “estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um loiro um vermelho outro negro” (ANDRADE, 1928, p.50). É curioso, porém, que os outros dois personagens que ficaram com a sobra da água tiveram inveja da cor alva do irmão caçula, fato que demonstra o preconceito racial instaurado e institucionalizado mesmo nos próprios representantes das etnias marginalizadas.

Finalmente em São Paulo, o herói vai ao encontro de Venceslau, para conhecer seu oponente e, talvez, conseguir recuperar a pedra de forma amistosa. Nesse primeiro contato, porém, Macunaíma morre pelas mãos do gigante. Seu irmão mais velho, um feiticeiro, consegue ressuscitá-lo e protegê-lo de outras investidas. Macunaíma, decidido a ter seu objeto novamente, outra vez tenta enfrentá-lo, agora vestido de francesa para encantar o homem e trocar seus serviços pela pedra. Novamente o plano é fracassado, o que deixa o indígena ainda mais bravo com a situação.

O herói decide se instalar na cidade até conseguir recuperar o muiquitã. Ao considerar a criação indígena de Macunaíma, são impactantes os primeiros contatos que teve com alguns pontos da vida urbana. Ele tenta observar e entender tudo de acordo com o que conhecia. Sendo assim, suas observações sobre carros, roupas, casas e pessoas são muito distorcidas, inocentes e, até mesmo, cômicas.

Pode-se concluir, também, que apesar de Macunaíma não possuir apenas uma cultura (apenas um caráter), se baseia muito nos costumes indígenas. Sendo assim, a personagem não apresenta um “caráter” específico, uma vez que são três raças em uma só pessoa. Porém, mesmo assim, a cultura nativa se sobressai e permeia toda a sua jornada, fato compreensível ao se

considerar que ela foi a basilar para a construção da personagem, uma vez que a personagem é naturalmente indígena.

A respeito dessa predominância da cultura indígena, vale a pena destacar uma descrição inocente do ponto de vista: a do automóvel. Ele conta uma história completa e complexa, que explica como aquele objeto poderia ser daquela forma, “autônomo”. Para explicar, se utilizou de uma crença indígena, que é a transmutação de animais.

Antes o carro, na verdade, era uma onça parda chamada Paluá. Ela mandou seus olhos verdes para a praia, como forma de ver o mar. Uma tigresa preta, passando por ali, achou interessante e pediu que a onça fizesse isso com seus olhos também, porque queria ter aquela visão. A onça, porém, a aconselhou a não o fazer, já que naquela praia havia um predador que poderia comer os seus olhos. A sua companheira, muito curiosa, insistiu até que Paluá fizesse. Como previsto pela onça, os olhos da tigresa foram comidos, a deixando cega. Muito brava, a tigresa, apenas utilizando seu olfato, passou a correr atrás da onça, para se vingar. Em meio à perseguição, a última passou a incorporar vários objetos para darem a ela força para se manter em fuga.

Então de medo a onça nunca mais que largou de tudo o que tinha ajudado ela a fugir. Anda sempre com roda nos pés, motor na barriga, purgante de óleo na garganta, água nas fuças, gasolina no osso-de-Pai-João, os dois vagalumes na boca e o capote de folha de banana-figo cobrindo, ai ai! prontinha pra chispar.” (ANDRADE, 1928, p. 167)

Percebe-se nesse trecho o quão inocente era a visão de Macunaíma sobre os utensílios do cotidiano urbano. De uma forma ou de outra, ele tentava o máximo possível estabelecer uma relação com aquilo que ele conhece e o desconhecido. Daniel Munduruku, em sua obra *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena*, também retrata a questão da perspectiva. Ele fala especificamente sobre o metrô, o chamando de “grande tatu metálico”. Ele conta sobre como os indígenas, inicialmente, se sentiam abismados por aquele grande objeto que se parecia com um tatu e que, como ele, se escondia em baixo da terra.

Se passam vários outros episódios que demonstram o misto de cultura europeia, africana e indígena, sempre intermediados pela falta de precisão temporal e espacial, uma das principais características da obra. O herói,



juntamente com seus irmãos, bola planos capazes da recuperação da Muiraquitã, que jamais são concluídos com sucesso.

Adoece várias vezes pelas doenças dos brancos, inclusive sendo levado a óbito por uma delas. Essa passagem representa bem a sucessão do contato dos dois povos durante a colonização do Brasil, que contou com diversos extermínios de povos por doenças antes desconhecidas.

No último embate de Macunaíma com Vanceslau Pietro Pietra, finalmente consegue recuperar a Muiraquitã e derrotar o inimigo, que morre cozido em uma panela de molho de macarrão feito por Caapora, a esposa do Gigante Piaimã. Após conseguir conquistar o seu maior objetivo, acaba perdendo novamente seu querido objeto para Vei, a Sol, como forma de vingança. Depois disso, Macunaíma marchou sem rumo e vontade, até encontrar novamente Pauí-Pódole, que o ajudou a se transformar na constelação Ursa Maior. “A transformação final é apenas o último ato de uma série de metamorfoses. Em *Macunaíma*, como no pensamento selvagem, tudo vira tudo” (BOSI, 1970, p. 377).

A Ursa Maior é Macunaíma. É o mesmo herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário na campo vasto do céu. (ANDRADE, 1928, p.210)

No final de sua vida, Macunaíma já estava cansado e sem qualquer perspectiva, querendo mais do que qualquer coisa morrer, finalmente. Já havia percebido que não possuía mais a dignidade para viver, e se lamentou por, depois de tanto esforço, não haver conquistado nada (PROENÇA, 1950). Encontra em Pauí-Pódole a alternativa ideal para encontrar sua amada Ci, dessa vez como estrela. Como aborda Bosi (1982), “A transformação final é apenas o último ato de uma séria de metamorfoses. Em *Macunaíma*, como no pensamento selvagem, tudo vira tudo.” (p. 377).

No prólogo da obra, Mário de Andrade explica algumas questões relacionadas à sua crença perante o povo brasileiro. Diz acreditar que não há caráter nos advindos da terra do Brasil, uma vez que “não possui nem civilização própria nem consciência tradicional [...] a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma.”

(ANDRADE, 1928, p.217). Disso ele acredita suceder o improviso, o tão difundido “jeitinho brasileiro”.

Apesar disso, ele defende que a obra não é uma antologia a esse caráter, mas sim ao folclore do Brasil. Essa justificativa, porém, não convence a muitos críticos, uma vez que é bastante claro o papel de Venceslau, como representante europeu, e de Macunaíma, brasileiro que tenta vencê-lo, sem grande êxito, na maioria dos episódios. Gilda de Mello e Souza une alguns escritos de Mário de Andrade e chega à conclusão (não conclusiva) que “Macunaíma tanto pode ser o retrato do homem brasileiro, como do venezuelano (sul-americano) ou do homem moderno universal” (SOUZA, 1979, p. 38).

Mário de Andrade explica a grande falta de demarcação espacial e temporal como um método de tentar apresentar o país de forma mais homogênea. Turino, em seu ensaio *Trabalho, ócio e Macunaíma*, diz que essa representação de vários locais e vários costumes, é a miscigenação que de fato formou o povo desse continente.

- **A POSSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA**

Foram necessários muitos anos e muito amadurecimento para que, enfim, se tornassem aceitas obras de fato representantes dos indígenas brasileiros. Nesse ponto, chega-se à análise do quarto livro: *Meu destino é ser onça* (2009), representante da literatura contemporânea. Cento e cinquenta e dois anos após a publicação de *O Guarani*, surge essa restauração do mito tupinambá, escrita por Alberto Mussa, advinda de diversos estudos de escritos antropológicos da época da colonização.

O autor aborda a mitologia Tupinambá de uma forma a explorar a crença pela visão dos indígenas, contando sua história da forma como eles acreditam ser sua formação. Ou seja, ele trabalha com a crença de formação e povoamento da Terra e das tribos, analisando a figura divina e explorando o comportamento do povo de acordo com a sua tradição secular, pautada no que eles acreditam.

Ao analisar de forma paralela às obras de José de Alencar e Mário de Andrade, percebe-se a grande diferença de pontos de vista que as separam. Enquanto o romântico apresentava um indígena moralmente superior e digno de empatia, repleto de características emprestadas dos europeus e o modernista apresenta como uma figura com o papel de ratificar a imagem negativa dos brasileiros, o linguista representa os índios Tupinambás de acordo com o que eles pensavam sobre si mesmos. O mito desfaz a característica heroica imposta pelo Romantismo, ao mesmo tempo em que despenaliza os atos considerados “selvagens” pela cultura brasileira. É uma visão interna, em que não existe “bom” ou “mau”, e sim todo um ciclo para conquistar sua chamada “Terra sem Mal”.

Considerando essa perspectiva, cabe uma análise comparativa entre a visão romântica do índio (no papel de índio como herói e espiritualmente elevado) e a visão antropológica de fato, com o indígena em seu lugar tradicional. Essa posição realista coloca em xeque as concepções preconceituosas relativas, por exemplo, às tradições religiosas. É desse ponto que o trabalho partirá: a representação indígena como objeto de estudo, como bem realizado na obra de Mussa, em detrimento das representações ficcionais e, até certo ponto, facciosas, como vistas nas outras obras citadas.

- **MEU DESTINO É SER ONÇA**

Antes de contar a mitologia em si, o livro apresenta toda uma contextualização a respeito dos tupinambás. Ele esclarece a diferença entre esse povo, os tupis e os tupis-guaranis; questões a respeito da ortografia; conta um pouco sobre a história, dos primeiros registros até a Confederação dos Tamoios (responsável pelo fim desse povo).

Alberto Mussa divide o mito em partes relevantes da história, contando os detalhes separadamente. Na primeira subdivisão ele apresenta o Velho, entidade máxima criadora de tudo. Antes dele, só havia o escuro. Não se sabe como ele foi criado, ou se se criou; só se sabe que ele foi o primeiro. Sentiu vontade de criar o céu e assim o fez, de pedras. Apesar disso, não tinha para onde olhar. Para enfeitar, então, criou a Terra, onde decidiu morar.

O Velho, para ter companhia, criou o homem a partir de troncos de árvores. Nessa época, a Terra era perfeita. Tudo era feito sozinho, então aos homens só restava descansar e divertir-se. Todos glorificavam o Velho, até que um dia pararam de festejar para ele. Bravo com os humanos que não o reconheciam mais, se vingou causando um incêndio em toda a Terra. Salvou apenas um homem: o pajé do Mel. Colocou-o em um lugar desconhecido, chamado Terra Sem Mal, em que se mantinham os privilégios da antiga Terra.

Pajé do Mel ficou muito triste ao ver o incêndio na Terra e, com pena dele, o Velho criou Tupã, a fim de causar uma tempestade para apagar o fogo. A água oriunda dessa tempestade encheu as depressões causadas pela queimada, dando origem, assim, aos mares. Para Pajé não ficar sozinho, o Velho concedeu a ele uma mulher, para que juntos povoassem a Terra com pessoas melhores do que as que antes aqui viviam.

Naturalmente, os filhos deles se multiplicaram e se espalharam pelo mundo. Apesar de a Terra-Sem-Mal conservar os atributos antigos e a vida ser ruim longe dela, essa nova geração se afastou tanto que esqueceu o caminho de volta. Dessa forma, viviam como animais. Eles não sabiam produzir aquilo que na terra de Pajé do Mel se produzia sozinho. Por isso, a vida se tornou um caos: havia incesto, fome e sujeira.

Essa situação degradante só melhorou quando surgiu Maíra, que conhecia o caminho da Terra-Sem-Mal e podia subir aos céus para conversar

com o velho. Foi ele quem ensinou a esses novos homens as coisas que deveriam ser feitas para a manutenção da vida como deve ser. Foi ele, inclusive, quem conquistou o fogo e entregou aos homens.

Além de Maíra, havia outro homem que tinha poderes: Sumé. Ele podia se transformar em onça e conversar com os peixes, fazendo com que esses viessem sem precisar de muito trabalho. Os dois, porém, eram inimigos – engravidaram uma mulher ao mesmo tempo. Apesar disso, os dois não conseguiam matar um ao outro e suas famílias viviam em paz.

A harmonia entre as famílias só mudou quando foi morar na tribo de Maíra um parente de Sumé, que havia se casado com uma das mulheres de lá, que estava grávida dele. Porém, o irmão dela, aproveitando um episódio em que o forasteiro havia saído para caçar, engravidou sua própria irmã. Quando o esposo descobriu, matou seu cunhado e comeu sua carne, de forma a esconder o corpo. Apesar disso, rapidamente o povo descobriu e armou para ele um ritual de morte – em que dançaram e depois o comeram, como sinal de vingança.

A vingança, a partir daí, se tornou o marco dos ensinamentos de Maíra: para alcançar a Terra-sem-Mal, é necessário que esses rituais antropofágicos sejam cumpridos. A partir daí foi perpetuada a relação entre os dois povos: cada um possuía o seu momento de vingança; a guerra, portanto, nunca terminou. Essa é, como bem explicita o título desse capítulo em questão, “a demanda da Terra-sem-mal”, ou seja, são fundamentais o fortalecimento e a purificação advindos através desse rito, indispensáveis para se alcançar o “paraíso”.

Percebe-se, portanto, a importância da antropofagia como parte da elevação espiritual desses povos. Eles apresentam, na verdade, uma grande urgência nesse quesito, já que existia uma crença de que o mundo iria rapidamente acabar. Sendo assim, “os tupinambás devem matar e comer, o quanto antes, o maior número de inimigos possível - para não correr risco de morrer sem ter capacidade para enfrentar as provas da morte.” (MUSSA, 2009, p.72)

Para compreender tal afirmação, é necessário entender o que é e o que significa um ritual antropofágico. Como já dito anteriormente, existem povos que estão constantemente em guerra por vingança. Nesse contexto existem os melhores guerreiros, os quais têm honra de lutar em nome de seu povo, para ganhar ou perder. O guerreiro vencedor leva o cativo para a taba, onde seu povo

preparará o chamado ritual antropofágico, que é composto por danças, músicas e orações. O guerreiro vencido morrerá, então, por mãos inimigas, que dividirá sua carne entre os componentes da tribo. Com isso, eles acreditavam que iriam absorver características positivas desse guerreiro que foi tão valente em luta. Todos deveriam comer um pedaço de sua carne, exceto o guerreiro que o venceu. Dessa forma, de ritual em ritual, o povo fica mais forte e mais apto a enfrentar a morte e os desafios que ela traz.

Como observado, o livro trata da representação da mitologia tupinambá, e explica suas crenças e costumes. Esse olhar, porém, não é de um autor brasileiro, criado sob a cultura ocidental e crescido em um mundo globalizado. Alberto Mussa é tudo isso, porém escreve utilizando a perspectiva indígena, sem deixar que seu pilar moral, fundado de preceitos religiosos cristãos, intervisse na análise antropológica e mitológica daquele povo.

O livro apresenta uma visão de fora para dentro. Essa primeira visão não se trata da cultura brasileira como um todo, em que a tribo está territorialmente inserida. Pelo contrário, se trata da visão de fora do mundo. A perspectiva da criação do universo, o surgimento dos deuses e todo o percurso que eles trataram até a chegada do homem tupinambá. É essa visão do exterior que explica a visão interna, a forma como os tupinambás enxergam a si e ao mundo. Por meio dessas presenças divinas, o autor narra a concepção de vida e morte para aquele povo.

Como marca do desinteresse dos índios pelos bens materiais, as guerras em que constantemente estavam envolvidos nunca tinham como motivação a conquista de terras ou a obtenção de qualquer outra vantagem material, como costumava acontecer entre os europeus. Seu grande móvel era o desejo de vingar supostas ofensas anteriores, de modo que a recorrência do motivo tornava inevitável e permanente o estado belicoso entre eles. (BASTOS, 2011, pp. 33-34)

Ainda considerando a busca pela Terra-sem-Mal e a antropofagia, o autor aborda de forma bastante enfática a questão do “bom” e do “mau” e do “bem” e do “mal”. O “bom” é uma figura mais facilmente desvendável, que é o guerreiro forte; o “mau”, por sua vez, não existe - já que o guerreiro perdedor ajudará o povo inimigo a ficar mais forte. Os outros conceitos, porém, são mais difíceis de serem analisados. Existe, primeiramente, a vingança, que é naturalmente negativo. A vingança, porém, que levará o povo ao encontro da terra-sem-mal.

“O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem.” (MUSSA, 2009, p.73)

Os portugueses, ao chegarem no Brasil, tentaram estudar os povos que aqui habitavam e estabelecer traços gerais que possibilitariam uma maior integração entre os nativos e os forasteiros. Foi curiosamente notado que, diferente dos europeus, os indígenas não possuíam religião. Apesar de acreditarem em uma mitologia de formação (a contada por Mussa), não existia uma crença ou um ser superior a que seguir. A maior reprodução comportamental como o objetivo de se alcançar o “paraíso” era a vingança, fato que causou certo estranhamento pelos portugueses - que, criados nos ensinamentos da Igreja Católica, viam na violência um pecado mortal.

Como trata Viveiros de Castro, “A vingança não era uma consequência da religião, mas a condição de possibilidade e a causa final da sociedade - de uma sociedade que existia por e para os inimigos” (2002, p. 208). Ou seja, para os tupinambá, especificamente, é propedêutico que exista o processo de vingança, pois sem ele os indígenas não terão força o suficiente para alcançar a Terra sem Mal. Logo, o inimigo (aquele a quem será destinada a vingança) é fulcral para a reprodução da cultura e, sem ele, a mitologia a respeito da “vida após a morte” não faria mais sentido (já que não poderia mais ser realizada).

- **DISCUSSÃO**

A perspectiva colonialista a respeito dos indígenas se difundiu ao longo dos séculos, o que criou até hoje uma imagem deturpada do que seriam os povos e o papel deles na sociedade contemporânea. Provavelmente o pensamento mais comum é o de que não existe, na realidade, nenhuma função: de que eles são marginalizados e assim devem ficar. A relação se dá desde que os colonizadores chegaram à terra do Brasil, quando “o encontro [...] se deu [...] numa única via: cristianizar o índio, nunca indianizar o cristão” (FLORES, 2003, p. 23).

Dessa forma, quando os portugueses chegaram ao Brasil, a cultura deles não se alterou tanto com o contato com os indígenas – uma vez que existia sempre uma comparação em que os europeus se sentiam superiores. Como Sérgio Buarque de Holanda (1936) explana, “A experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve, assimila e elabora em geral traços de outras culturas, quando estas encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida”. Considerando isso, com a chegada dos forasteiros, “Nem o contato e a mistura com raças indígenas [...] fizeram-nos tão diferentes dos nossos avós de além-mar como às vezes gostaríamos de sê-lo.” Pelo contrário: a associação da cultura brasileira – a política e a geral, pelo menos – é basicamente remontada ou que foi trazido da Europa. “Podemos dizer que de lá veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma” (p.40)

Claro que não é justo – ou verdadeiro – conceber que a nossa cultura de forma geral é europeia. Existem inúmeras expressões culturais advindas dos outros povos que formaram a base de nosso país, como várias culturas africanas e indígenas. Em diversos locais do Brasil, essas expressões são inclusive mais gritantes do que as europeias. Apesar disso, se se olhar em âmbito geral, observando o comportamento dos brasileiros em sociedade, em ambientes formais ou políticos, o que temos são os preceitos passados pelos antigos portugueses, que ainda são perpetuados como verdadeiro posicionamento perante uma situação convencionalizada.

O problema maior reside no fato de que de, muitas vezes, os indígenas se enxergam da forma como são enxergados pelos brancos: “como pobres bichos ignorantes e desprezíveis, contra os quais tudo é permitido.” (RIBEIRO, 1970, p. 45). Dessa forma, os indígenas foram cada vez mais marginalizados, com eles



próprios não se sentindo à vontade de reclamar pelo seu direito como ser humano, o de ser tratado com o mínimo de respeito. Assim foi cada vez mais se fundamentando a ideia comum do nativo como preguiçoso e selvagem, com pouquíssimas pessoas lutando em prol do seu bem-estar.

[...] com o passar dos anos, os indígenas não se acostumaram com o trabalho e começaram a ser forçados a exercer uma função que não estava escrita em seus códigos sociais. Isso lhes valeu o rótulo de preguiçosos, incapazes, inúteis, entre outros títulos que os colocaram frontalmente contra os planos do colonizador de dominar e extrair a riqueza que havia nesta terra. (MUNDURUKU, 2004, p. 27)

A imagem generalizada do indígena como vadio é muito reproduzida desde a chegada dos portugueses no Brasil. Para os forasteiros, os nativos “viviam suas fúteis vidas fartas, como se neste mundo só lhes coubesse viver.” (RIBEIRO, 1995, p. 41). Rapidamente os cristãos fizeram com que essa situação se invertesse e os indígenas trabalhassem para eles - afinal, tanta saúde e vitalidade como possuíam os indígenas era difícil de se ver. “Esses cativos [...] eram também os provedores de suas alegrias, sobretudo as mulheres, de sexo bom de fornicar, de braço bom para trabalhar, de ventre fecundo para preñar.” (RIBEIRO, 1995, p.43)

Houve um tempo em que pertencer a um povo indígena era quase uma maldição. Falava-se desses povos como atrasados, selvagens, inoportunos para o progresso, sem razões e sem convicções. Havia quem falasse que desapareceriam à mercê do capitalismo selvagem, já que não teriam como resistir ao impacto da “civilização”. (POTIGUARA, 2004, p. 9)

Além dessa visão, há também a da população urbana que cultiva as imagens que retratavam os indígenas como cavalheiros e símbolos do patriotismo. Essa perspectiva criou, hoje, uma visão distorcida das reais lutas que eles enfrentam. Baseando-se nas constantes representações indianistas, alguns cidadãos veem os povos nativos como um símbolo natural e orgulho da terra, em detrimento do negro, que continuam sendo alvo de preconceito por não possuir uma representação que o glorifique. (RIBEIRO, 1970)

Há, portanto, duas visões que assolam a maior parte da população brasileira. Uma delas é a repercutida desde a época da colonização, quando o indígena era um problema para a expansão exploratória dos bens naturais do Brasil. A outra é a advinda dos Romances Indianistas tão repercutidos no século

XIX: os indígenas como heróis da natureza e que, por isso, devem ser conservados em seu ambiente (desde que distante e inapropriado para utilização comercial).

Para eles [brasileiros brancos], o índio representa um ser sem civilização, sem cultura, incapaz, selvagem, preguiçoso, traiçoeiro etc. Para outros ainda, o índio é um ser romântico, protetor das florestas, símbolo da pureza, quase um ser como o das lendas e dos romances. (LUCIANO, 2006, p.30)

Além disso, também existe a crença de que o indígena deve se integrar à sociedade dominante, uma vez que ainda os povos ainda são considerados como tendo “culturas em estágios inferiores” (LUCIANO, 2006, p. 34). Essa perspectiva, porém, é completamente pautada no etnocentrismo que rege os costumes ocidentais. Aqui não há muito espaço para demonstrações particulares e o que foge do comum é considerado como estranho. A integração dos povos indígenas seria, portanto, uma forma de se neutralizar demonstrações culturais que são estranhas ao povo urbanizado.

Historicamente, a falta de interesse quanto à manutenção cultural dos indígenas sempre se fez presente. Desde o início da colonização exploratória, os povos se apresentavam como um obstáculo ao progresso: línguas diferentes, costumes diferentes e objetivos diferentes faziam com que houvesse um conflito de interesses entre os nativos e os colonizadores. Claramente era um obstáculo fácil de ser transpassado pelos portugueses, com uma tecnologia de armamentos muito mais poderosa do que a dos indígenas. A partir de então os direitos indígenas foram cada vez mais exilados das prioridades – elas visavam o progresso e, aos olhos dos brancos, os povos eram um empecilho para o alcance dele.

Nesse sentido o Indianismo chega como forma de reconstrução histórica do que se havia passado entre índios e portugueses. Existiu, considerando o sistema de integração, uma necessidade de se amenizar os bruscos processos de relacionamento impostos pelos colonizadores, o qual diminuiu consideravelmente o número de povos logo nos primeiros anos de contato. Essa recomposição, porém, foi negativa a longo prazo, uma vez que parte da população estava imersa no sentimento de contato amistoso entre os povos, o

que dá a ideia de que foi uma comunhão recíproca quando, na realidade, foi imposta pelos forasteiros.

A exclusão indígena e de seus direitos foi propositalmente postergada até que, em 1988, “A Constituição trouxe uma série de inovações no tratamento da questão indígena, incorporando a mais moderna concepção de igualdade e indicando novos parâmetros para a relação do Estado e da sociedade brasileira com os índios” (ARAÚJO, 2002, p. 38). A Carta assegurou que os indígenas tivessem direito de reproduzir as suas diferenças em seu território, fato que seria garantido e mantido pela Justiça Federal.

A garantia dos direitos indígenas pela Constituição de 1988 fez com que a parte da população também enxergasse de forma diferente o próprio país, reconhecendo nele um local em que se convivem culturas distintas. Diferentemente daqueles que acreditavam ser essencial a integração dos povos indígenas na cultura dominante do país, agora algumas pessoas viam essa pluriétnicidade como um fator que fortaleceria e enriqueceria o Brasil, sem a necessidade de se selecionar apenas uma cultura como a “correta”. (ARAÚJO, 2006)

O que muitos não sabem, porém, é que, apesar da discriminação, os povos estão retornando à sua antiga valorização cultural. Isso significa que, pela primeira vez em centenas de anos, os indígenas ganharam espaço onde podem reproduzir os seus costumes e sentirem orgulho deles. Isso não significa isolamento total, pelo contrário: eles continuam em contato com a civilização urbana, local onde estudam e trabalham em prol de seu povo. Os números referentes às civilizações indígenas no território brasileiro, portanto, estão em crescimento desde que políticas públicas asseguraram o seu espaço de reprodução e manutenção cultural.

Percebe-se, portanto, que todos esses direitos foram conquistados por uma vontade política superior, com pouca intercessão por parte da população brasileira. Isso significa que os índios terão o seu (pouco) espaço garantido apenas até quando o poder político permitir, o que se torna uma constante incerteza para os povos, principalmente com formas de governo que priorizam a expansão rural e explorações extrativistas em detrimento à manutenção cultural de povos ancestrais.

De volta à literatura, a questão indígena também é bastante urgente. Por muitos anos o direito à escrita foi reservado apenas a homens brancos. Isso é provado até mesmo pelo ingresso tardio de uma mulher na Academia Brasileira de Letras: Rachel de Queiroz, em 1977. Tendo isso em perspectiva, é fácil se deduzir o quão fechado é o mercado para escritores indígenas, seja homem ou mulher. Como observado, a imagem do indígena era utilizada apenas para provar algum ponto, sem uma dedicação real a fazer os povos serem ouvidos. Hoje, na contemporaneidade, como diz Eliane Potiguara (2004), “Negar a existência de autoria indígena e afrodescendente [...] é uma forma de preconceito literário”.

Percebe-se com o que foi elaborado que a literatura oitocentista buscou, com certo apelo, uma desculpa histórica para a miscigenação e uma elaboração floreada a respeito da colonização do país. Muito da discrição, porém, não é falso: os indígenas realmente viram os portugueses como seres muito superiores, uma vez que suas tecnologias os permitiam fazer ações do dia-a-dia de forma muito facilitada.

Em suas investigações sobre a humanidade do Outro, os brancos apelavam para as ciências sociais, os índios, para as ciências naturais; e, se os primeiros concluíram que os índios eram animais, os segundos se contentavam em desconfiar que os brancos fossem divindades [...] (CASTRO, 2002, p. 319)

Não é esse, portanto, o grande problema dos romances. A questão está justamente na forma como os portugueses enxergavam os indígenas, e não o contrário. José de Alencar, especificamente, retratou os indígenas sob uma ótica ufanista, os descrevendo como, de fato, heróis nacionais protetores da terra tão valorizada na época. Ao mesmo tempo em que fazia isso, porém, deixava constantemente marcada a inferioridade desses povos perante os portugueses, fazendo com que os leitores adorassem os indígenas, mas desde que sob tutela dos “civilizados” - como analisado em *Iracema* e *O Guarani*.

Já Mário de Andrade, em *Macunaíma*, evoluiu um pouco mais na perspectiva indigenista, trazendo para sua obra trechos reais de contos orais indígenas. Apesar disso, também não se preocupou efetivamente em dar voz aos indígenas ou trazer à tona a urgência de se valorizar os povos ancestrais. Pelo contrário, se apropriou de suas histórias sem mencionar dentro do próprio

livro (em nota, prefácio ou posfácio) que aquelas narrativas eram contadas por um povo tradicional caribe.

Passados mais alguns anos, com Alberto Mussa, já se observa uma narrativa mais preocupada com a situação indígena (ou dando, ao menos, o crédito a elas pelas histórias). *Meu Destino é Ser Onça* vêm para tentar despenalizar os antigos atos dos indígenas, fazendo com que o leitor considere todo o seu passado mitológico antes de abordar questões de “certo” ou “errado”. Sobre isso, inclusive, ele acredita não ser cabível qualquer tipo de julgamento moral, uma vez que uma cultura não deve ser capaz de desmoralizar qualquer outro costume que não o seu.

## • BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José. **Iracema: lenda do Ceará**.
- ALENCAR, José. **O Guarani**.
- ALENCAR, José. **Antiguidade da América e Raça primogênita**. Fortaleza: UFC, 2010.
- ALENCAR, José. **Obra Completa**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. Vol I.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ARAÚJO, Ana Valéria. **Povos Indígenas e a Lei dos “Branços”: o direito à diferença**. Brasília: Unesco, 2006.
- ASSIS, Machado. **Instinto de Nacionalidade**. Rio de Janeiro, 1873.
- BASTOS, Alcmeno. **O Índio antes do Indianismo**. Rio de Janeiro: 7letras: FAPERJ, 2011.
- BARBIERI, Ivo. **Iracema. Contemporâneo da posteridade?**. São Paulo: É Realizações, 2013.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 9. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- CARPEAUX, Otto Maria. **O Modernismo por Carpeaux**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Tendências Contemporâneas por Carpeaux**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Ubu Editor, 2017.
- COLOMBO, Cristóvão. **Diários da Descoberta da América**. Rio Grande do Sul: L&PM, 1984.
- COUTINHO, Afrânio. **Conceito de Literatura Brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira)**. São Paulo: José Olympio, 1968.
- DESCOLA, Philippe. **Outras Naturezas, Outras Culturas**. 1. ed. São Paulo: EDITORA 34, 2016.
- FLORES, Lucio Paiva. **Adoradores do Sol: Reflexões sobre a religiosidade indígena**. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- GRAÇA, Antônio Paulo. **Uma poética do genocídio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do Paraíso**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- LARAIA, Roque. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- LUCIANO, Gerssem dos Santos. **O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje**. Brasília: Unesco, 2006.
- MAGALHÃES, Gonçalves. **Discurso sobre a História da Literatura do Brasil**. Paris: Revista Nitheroy, 1836.
- MUNDURUKU, Daniel. **Crônicas de São Paulo: um olhar indígena**. 2. ed. São Paulo: Callis, 2010.
- MUSSA, Alberto. **Meu Destino é ser Onça: mito tupinambá restaurado**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

PELLOGIO, Marcelo. Org. **Antiguidade da América e Raça primogênita: José de Alencar**. Fortaleza: UFC, 2010.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. 2. ed. São Paulo: UK'A, 2018.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. 7. ed. São Paulo: Global Editora, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de Papel**. Niterói: Editora da Universidade federal Fluminense, 1996.

SÁ, Lúcia. **Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SILVA, Aracy Lopes. **Índios**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SILVA, Janice Theodoro. **Descobrimientos e Colonização**. São Paulo: Ática, 1987.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil em 1587**. São Paulo: Hedra, 2010.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, Pele sonora**.

TREECE, David. **Exilados, Aliados, Rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial**. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

TUKANO, Álvaro. **O Mundo Tukano Antes dos Brancos**. Brasília: AYÓ, 2017.

**Plano setorial para as culturas indígenas**. 3. ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2015.

**Brasil indígena**. Brasília: Imprensa nacional, 1992.