ReGeo ISSN: 2177-3246

# “MITO” E “ARQUIVO” NO ROMANCE INDIGENISTA BRASILEIRO (*QUARUP*, *MAÍRA*)

# “MYTH” AND “ARCHIVE” IN THE BRAZILIAN INDIGENIST NOVEL (*QUARUP*, *MAÍRA*)

# “MITO” Y “ARCHIVO” EN LA NOVELA INDIGENISTA BRASILEÑA (*QUARUP*, *MAÍRA*)

https://doi.org/10.56238/revgeov17n10-077

**Data de submissão:** 13/09/2026 **Data de publicação:** 13/10/2026

**Selso Silva Alves**
Mestre em Literatura Comparada; Pós-graduado em Gênero e Sexualidade da Educação
Instituição: Programa de Pós-graduação em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS / UESB); Universidade Federal da Bahia (UFBA)
E-mail: alves.selsosilva@gmail.com

**Pedro Ramos Dolabela Chagas**
Doutor em Literatura Comparada; Doutor em Estética e Filosofia da Arte
Instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
E-mail: dolabelachagas@gmail.com

## RESUMO

Análise diacrônica do indigenista no romance brasileiro, tomando como referência os conceitos de narrativa do “mito” e do “arquivo”, propostos por Roberto G. Echevarría em sua história do romance latino-americano. A apropriação do indígena como símbolo identitário nacional brasileiro nas gerações de José de Alencar e Mário de Andrade; exposição do conceito de “narrativa do mito” para descrevê-lo como síntese simbólica da nossa formação cultural e histórica em *Iracema* e *Macunaíma*. Em contraste, exposição do conceito de “narrativa do arquivo” para descrever como, em *Quarup*, de Antônio Callado, e *Maíra*, de Darcy Ribeiro, a representação do índigena não produzia síntese identitária alguma: implicações dessa diferença para a representação da identidade nacional na literatura brasileira. Ao final, faz-se uma breve reflexão sobre as condições que levaram à passagem do “mito” ao “arquivo” no romance latino-americano em geral, e no indigenista brasileiro em particular, com suas implicações para o tratamento do Estado-nação como matéria da produção ficcional no Brasil.

**Palavras-chave:** Indigenista. Romance e Identidade Nacional Brasileira. Narrativas do “mito” e do “arquivo” na América Latina. *Quarup*, de Antônio Callado. *Maíra*, de Darcy Ribeiro.

## ABSTRACT

Diachronic analysis of the representation of the Indian in the Brazilian novel, guided by the concepts of “myth” and “archive narratives” formulated by Roberto G. Echevarría in his history of the Latin-American novel. The appropriation of the Indian as a Brazilian national identity symbol in the generations of José de Alencar and Mário de Andrade; presentation of the concept of “myth narrative” to describe the Indian as a symbolic synthesis of our cultural and historical formation in *Iracema* and *Macunaíma*. In contrast, the concept of “archive narrative” is forwarded to describe how in Antônio Callado’s *Quarup* and Darcy Ribeiro’s *Maíra* the representation of the Indian does not lead to an identity synthesis of any kind; the implications of this difference for the representation of national identity in Brazilian literature. We conclude with brief remarks about the conditions that led to the

passage from “myth” to “archive” in the Latin-American novel in general, and in the Brazilian Indianist novels in particular, with its implications for the treatment of the Nation-state as a subject matter in the Brazilian fictional production.

**Keywords:** Indianism. The Novel and Brazilian National Identity. “myth” and “archive” Narratives in Latin America. Antônio Callado’s *Quarup*. Darcy Ribeiro’s *Maíra*.

**RESUMEN**
Análisis diacrónico de la narrativa indigenista en la novela brasileña, tomando como referencia los conceptos de narrativa del “mito” y del “archivo”, propuestos por Roberto G. Echevarría en su historia de la novela latinoamericana. Se aborda la apropiación del indígena como símbolo de la identidad nacional brasileña en las generaciones de José de Alencar y Mário de Andrade, exponiendo el concepto de “narrativa del mito” para describirlo como síntesis simbólica de nuestra formación cultural e histórica en *Iracema* y *Macunaíma*. En contraste, se expone el concepto de “narrativa del archivo” para describir cómo, en *Quarup* (de Antônio Callado) y *Maíra* (de Darcy Ribeiro), la representación del indígena no producía síntesis identitaria alguna, analizando las implicaciones de esta diferencia para la representación de la identidad nacional en la literatura brasileña. Finalmente, se presenta una breve reflexión sobre las condiciones que condujeron al paso del “mito” al “archivo” en la novela latinoamericana en general, y en la indigenista brasileña en particular, así como sus implicaciones para el tratamiento del Estado-nación como materia de la producción ficcional en Brasil.

**Palabras clave:** Indigenismo. Novela e Identidad Nacional Brasileña. Narrativas del “mito” y del “archivo” en América Latina. *Quarup,* de Antônio Callado. *Maíra*, de Darcy Ribeiro.

## 1 INTRODUÇÃO

Partimos de proposições do cubano Roberto González Echevarría, que, em *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latino-americana*, identificou um aumento de complexidade na representação da identidade nacional pelo romance latino-americano da segunda metade do século XX. Sua descrição daquele processo fundamentará nossa abordagem de mudanças na representação do indígena no romance brasileiro do segundo pós-guerra, com suas implicações para a função do indígena como símbolo identitário nacional na literatura. Em Echevarría encontramos um modelo historiográfico que descreve propensões comuns ao indigenista das gerações de José de Alencar e de Mário de Andrade, explicando, ao mesmo tempo, as diferenças entre elas. Num passo seguinte, o modelo também descreve as diferenças entre aquelas propensões comuns a Alencar e Andrade, e os modos como o indígena seria representado na geração de Antônio Callado e Darcy Ribeiro: no vocabulário de Echevarría, o contraste entre um padrão discernível – com suas variações internas – entre as décadas de 1830 e 1930, e o novo padrão emergente na década de 1950, correspondeu à passagem do "mito" ao "arquivo" na narrativa latino-americana. Veremos de perto como isso funciona, tomando como o objeto o indigenista no romance brasileiro, em sua relação com a representação da identidade nacional. Ao final do percurso, comentaremos como a passagem ao "arquivo" desnuda certos impasses atuais da representação simbólica do Brasil na literatura, mas para chegaremos a esse ponto é preciso conhecer de perto a argumentação de Echevarría – por ela comecemos, então.

## 2 MITO E ARQUIVO

Na base da teoria do romance de Echevarría, está a surpreendente proposição de que o gênero "não pretende ser literatura". A ideia resulta de uma reflexão sobre sua origem: emergindo em campos de produção letrada já dominados por outros gêneros – literários e não literários, ficcionais e não ficcionais –, o romance teria adquirido especificidade ao mimetizar os discursos circundantes, para produzir suas próprias versões da realidade compartilhada. Em cada época e lugar em que o gênero floresceu, ele mimetizaria, em especial, discursos dotados de autoridade institucional, moral, política e epistemológica: nisso Echeverría identifica um princípio genético universalmente constitutivo do gênero, que explica a diversidade das produções ao longo da sua história; se, em cada época e lugar, discursos diferentes são investidos de autoridade, a mimese desses discursos teria levado à variedade de produções discernível na história do gênero. Notabilizado pela mimese da mimese, pela mimese de discursos que reivindicam representar fidedignamente o real, mas que são, porque não podem deixar de ser, "representações" institucionalmente inscritas da matéria tratada, ao imitar a forma, o tom e a ambição à verdade desses discursos o romance se coloca à distância das instituições que lhes dão

sustentação, colocando entre parênteses suas pretensões à autoridade. O gesto é paradoxal: Echevarría propõe que o romance funda sua pretensão à autoridade na falta de autoridade própria, o que lhe permite recusar a autoridade institucionalmente sancionada, comportando-se como meio de complexificação de problemas que, em suas formatações institucionais, tendem a receber respostas definitivas, acabadas, e simplificadas de alguma maneira.

O componente derridiano dessa teoria sugere uma hierarquia de qualidade entre tipos diferentes de obras: quanto mais uma obra tensiona as pretensões habituais à verdade, e quanto mais consciente ela for da sua própria condição de construção e artifício, mais "romanesca" ela será. Não precisamos subscrever essa distinção, porém, para apreciar outra contribuição do seu derridianismo: de um lado ele favorece a análise sincrônica das obras, ao focar a relação de cada uma delas com os discursos que elas mimetizam; de outro, ele dota a teoria de componente diacrônico, ao permitir identificar, em cada época e lugar, os discursos investidos de autoridade predominantemente mimetizados pelo romance. Aqui começa a emergir o objeto deste artigo, pois Echevarría sugere que, na América Latina, a lei, a ciência e a antropologia foram os discursos majoritariamente mimetizados pela narrativa (e não apenas pelo romance, gênero que não foi produzido no continente durante o período colonial). Em *Mito y archivo*, o componente jurídico da obra de Garcilaso de la Vega ocupa o capítulo sobre a colonização, Sarmiento e Euclides da Cunha representam o cientificismo do século XIX, e a geração de Mário de Andrade e Ricardo Guiraldes mostra a apropriação da antropologia no século XX. Vejamos como o argumento funciona, antecipando que nosso interesse é instrumental: mesmo que ele não tenha validade geral para o romance em geral, ou mesmo para o romance latino-americano, em particular, ainda assim ele preserva poder descritivo e explicativo para a porção do *corpus* que aqui nos ocupa – a história do romance indianista brasileiro.

Ao dizer que o romance não pretende ser literatura, Echeverría quer enfatizar que ele não se integra docilmente a convenções poéticas ou outro modo de inscrição institucional das práticas letradas. Em todas as culturas em que ele surgiu (na antiguidade greco-latina, na Espanha e na França da primeira modernidade, na Inglaterra do século XVIII...), o romance ocupava uma posição marginal à "alta cultura". Foi dessa posição que, no século XVI, a narrativa espanhola passou a mimetizar o discurso da lei, responsável por organizar a vida coletiva e as atribuições de *status* dos diferentes agentes e estamentos de uma Espanha em transição acelerada: é o que se via em *Lazarilho de Tormes* (1554), de autoria anônima, e em *Os comentários reais* (1609), de Garcilaso de la Vega. Séculos mais tarde, no período de formação das nações latino-americanas recém-independentes, a ciência passaria a reivindicar máxima autoridade epistêmica, motivando sua mimese pelo romance – facilitado pelo fato de que o naturalismo ainda permitia mesclar a investigação empírica à subjetivação do relato, como se

via em Humboldt e Darwin. Isso fomentaria o híbrido de literatura e ciência de *Facundo: o civilización y barbárie em las pampas argentinas* (1845), de Domingo Sarmiento, e *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

Até aqui, note-se que, nos exemplos selecionados por Echeverría, a mimese do discurso de autoridade produzia um discurso estranho, semelhante e diferente dos modos sancionados de produção de verdade. São essas as produções que ele mais valoriza, nelas identificando um viés crítico que as distanciava das práticas discursivas regulares, em suas pretensões à verdade – em suas pretensões ao "mito".

Isso nos traz ao título do seu estudo. Na América Latina do século XIX, o romance se envolveu na afirmação dos novos estados nacionais, buscando soluções para um problema urgente: a construção simbólica da identidade nacional. Falamos de "construção", pois foi o que ocorreu: em toda a América Latina, a literatura e as artes trabalharam para idealizar símbolos que diferenciassem as ex-colônias dos antigos colonizadores, que as diferenciassem umas das outras, e que tivessem suficiente apelo interno para dotar suas populações (ou ao menos suas elites letradas) de crenças compartilhadas. Era nesse quadro que a literatura começaria a ficcionalizar o passado das jovens nações, para imaginar símbolos que postulassem a unidade presente de Estados e povos, e estimulassem a imaginação do futuro coletivo. Na reconstrução anacrônica do passado em prol de interesses presentes, narravam-se ações e eventos pertinentes a personagens "culturalmente representativos", em enredos de abertura e fim claramente delimitados: em sua forma e função, esse tipo de narrativa tinha semelhança com o mito, em sua função de estímulo à coesão social, mediante a representação da origem história de atributos coletivamente distintivos de povos geograficamente delimitados. Exemplares dessa função seriam *Iracema*, no Brasil, e *Doña Barbara*, na Venezuela, entre várias obras canônicas em que o casamento de um homem representante do centro modernizador europeizado, e uma mulher representante do povo autóctone, ditavam a origem de um povo peculiar, cujas possibilidades futuras eram singularizadas por suas marcas de formação. Nas versões otimistas do "mito", a narração da união entre culturas pretendia oferecer uma imagem unitária da identidade nacional, uma nação cuja história formara um povo pleno de possibilidades peculiares, em busca do seu próprio lugar no mundo. Que esse "mito" teve longa duração na intelectualidade brasileira, sugere-o a atualização tardia da "união das raças" como processo definidor da cultura nacional em *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, e a preocupação com a inscrição global da identidade cultural brasileira no modernismo de 22.

Falaremos mais desse segundo ponto logo adiante, mas menção a Gilberto Freyre e à antropologia já nos lançam ao segundo momento da exposição de Echevarría. Quando foi que a propensão ao "mito" começou a se quebrar na narrativa latino-americana? Segundo ele, a passagem à

antropologia, como discurso de autoridade a ser mimetizado pelo romance, levou progressivamente ao "arquivo" como forma substitutiva do "mito". Aqui reside nosso interesse pelo argumento. De início a antropologia atendia à mesma preocupação do século XIX: descrever a nação em seus atributos simbólicos constitutivos. Num primeiro momento, parecia que o estudo de lendas e práticas autóctones permitiria identificar formações culturais estáveis e genericamente pertinentes à nação: é o que se veria no *gaucho* de *Don Segundo Sombra* e no "herói sem caráter" de *Macunaíma*, obras que ainda manifestavam a pretensão – em que pese a variedade de tons – de desvelar cristalizações culturais a manifestarem a "essência constitutiva" de certo "povo". Essa noção não teria vida longa, porém, pois a própria antropologia, ao assumir um tom autoinvestigador e auto-reflexivo, deixaria de se ver como representação da verdade, para se compreender como um tipo de discurso. Tal noção só seria de fato estabelecida pela geração de Clifford Geertz e Edward Said, que retiraram do antropólogo a pretensão à observação "neutra" da cultura analisada, ao estabelecer que suas observações participam da construção do quadro observado: quando o antropólogo se reconhece como autor das próprias observações, ele se lança a uma reflexão de segunda ordem que lhe subtrai suas pretensões à verdade. Mas bem antes disso, nos anos 50, um romance latino-americano antropologizado já começara a manifestar aquela tendência à observação da observação, à autorreflexão sobre a representação, que marcaria a passagem do "mito" – em suas pretensões à verdade – ao "arquivo".

O marco inicial seria *Los pasos Perdidos*, de Alejo Carpentier (1953). Ali Echevarría observa a consciência da mimese romanesca dos três discursos anteriormente hegemônicos – a lei, a ciência e a antropologia –, numa obra que assumia sua própria condição literária. Como mais tarde aconteceria em *Cem anos de Solidão*, Carpentier reconhecia a mimese da autoridade como pura mimese, e não como garantia do acesso à verdade. Desse modo sua obra refletia sobre os modos tradicionais de representação letrada da identidade latino-americana: lá estavam a problematização da origem, o encontro entre o agente moderno e o autóctone, a remissão às singularidades constitutivas das culturas locais – mas nada se resolve. Pelo contrário, as informações conflitantes não podem ser sintetizadas pelo discurso que as acolhe, levando ao fracasso da tentativa de síntese: a tentativa de síntese no "mito" não resulta numa formulação unitária, mas num "arquivo" de temas, agentes, lugares e coisas, camadas de histórias, falas, pressupostos e noções que não podem ser unificados por discurso algum, culminando na crua dificuldade de comunicação entre habitantes do mesmo país – país que, desprovido de unidade simbólica, não constitui "nação". Nisso o "arquivo" se revela como tal: uma aglutinação de informações que não produzem narrativa unitária, testemunhando a relativa arbitrariedade da sua própria aglutinação – todo arquivo é, afinal, o produto resultante do trabalho de um arquivamento movido por um agente inscrito no tempo e no espaço. Em outras palavras, a seleção das informações

incluídas na representação não apresente qualquer relação de necessidade com o real supostamente representado, sendo debitarias das escolhas do arquivista: o reconhecimento da finitude do processo de constituição do "arquivo" elimina a pretensão à objetividade das narrativas do "mito", revelando sua condição de literatura. No nosso entender, é o que demarca a diferença entre o indigenista inicial no romance brasileiro, e suas expressões nos anos 60 e 70 do século XX.

## 3 DO "MITO" AO "ARQUIVO" NO INDIGENISTA BRASILEIRO

Pela caracterização de Echevarría, três romances de Alencar – *Iracema*, *O guarani* e *Ubirajara* – se candidatam a narrativas do "mito". Em *Iracema*, a união de um português e uma indígena, com suas contribuições culturais específicas, era formativa de uma identidade nacional que, vincada no passado, projetava o futuro do país em construção. Tal formulação da sua origem orgânica pretendia libertar a cultura nacional da metrópole portuguesa, mostrando-se, no entanto, influenciada pela literatura francesa: já Chateaubriand construíra um indígena romantizado, nobre e galante, que daria o modelo para o idealizado Peri.

Inscrito na missão de fundação da consciência nacional, o indigenista de Alencar aproximava a ficção da historiografia, num momento em que a diferença entre elas não era rigidamente estabelecida e era comum que o texto historiográfico se assemelhasse à literatura. No século XIX, "escrever a narrativa da América Latina pressupõe escrever sobre a origem da história" (Echevarría, 2011, p. 145, trad. nossa); ao fundar uma literatura nacional escrevendo a origem da nação, *Iracema* propunha uma identidade híbrida para o país: o mito da origem retornava ao início da ocupação portuguesa para nele identificar o germe da fundação nacional, dando sequência ao projeto em pauta desde o primeiro manifesto romântico da revista Niterói, em que Gonçalves Magalhães proclamara que "a literatura brasileira subjaz nas entranhas da terra e é preciso escavá-la" (MAGALHÃES, 1836, p. 5): a partir dessa perspectiva os românticos criariam suas imagens do passado original, em que indígena ocuparia uma posição central. Nesse contexto Alencar criaria uma "heroína da tribo tabajara" como manifestação da potência natural, e ao mesmo tempo em convívio produtivo com o branco – para ser simbolicamente integrado à identidade nacional, a literatura deveria dotar o indígena de algum modo de co-pertencimento à sociedade e à história brasileira em comunhão com o branco. Por isso ele apresentava nobres virtudes: coragem, lealdade, heroísmo. Iracema "quebra a flecha" e "estabelece a paz" (ALENCAR, 2009, p. 14); Peri é apresentado, por D. Antônio, como um "Cavalheiro português no corpo de um selvagem" (ALENCAR, 1996, p. 199). Assim o "bom selvagem" saía do estado de natureza para se integrar à cultura moderna, processo de modernização que seguia integrado, porém, à natureza autóctone – noção emblematizada em Moacir, filho de Iracema e Martim, que

alegorizava a história do Brasil como resultado do amor inter-racial: a nação e a nacionalidade se constituíram "quando brancos e indígenas caíram uns nos braços dos outros e tiveram filhos mestiços" (SOMMER, 2004, p. 178). Sommer argumenta que, ao apresentar Moacir como causador da morte da heroína, Alencar produzia o desaparecimento do indígena na formação do povo brasileiro, configurado em sua novidade histórica ao subsumir um dos povos que o haviam formado. Era a resposta de Alencar à questão identitária, encerrada num "mito" de origem – de que maneira o modernismo, especialmente *Macunaíma*, daria seguimento a essa abordagem da questão?

É sabido que o indígena de Mário de Andrade ironizava o romantismo alencariano, trocando o "bom selvagem" e "herói cavalheiresco" pelo "herói sem caráter". Tal desconstrução da visão romântica da identidade nacional abrigava, porém, seu projeto identitário alternativo. Echevarría entende que, na obra de Andrade, "combinam-se a antropologia e as técnicas romanescas de vanguarda para criar um herói mítico moderno" (ECHEVARRÍA, 2011, p. 221, trad. nossa). A narrativa latino-americana passara a mimetizar a antropologia como "um conjunto de possibilidades discursivas dadas, como a própria possibilidade de escrever sobre a cultura latino-americana" (ECHEVARRÍA, 2011, p. 221, trad. nossa), e na autoridade cedida pela antropologia Andrade construía sua nova visão sintética da cultura brasileira. Era uma síntese inscrita nas propostas da Semana da Arte Moderna de 1922, em que "se exaltou o passado indígena e africano do país, e se realizou uma reivindicação, como chiste, do canibalismo como prática cultural" (ECHEVARRÍA, 2011, p. 220, trad. nossa). Echevarría remete aqui ao Manifesto Antropofágico e ao Manifesto da Poesia Pau Brasil, de Oswald de Andrade, e sua visão do indígena antropofágico, que devorava a cultura estrangeira ao produzir uma nova cultura. A cultura brasileira não teria nascido da síntese pacificadora, mas da apropriação transgressora: o chiste "Tupi or not tupi, that the question" trazia embutida uma crítica ao mito de fundação alencariano, mas em seu lugar o modernismo propugnava um mito alternativo, em que novamente o indígena ocupava uma posição instrumental, numa dialética local-universal. Em Oswald de Andrade, a arte autonomamente brasileira nasceria da "digestão criativa" do que nos chega de fora; em Mário de Andrade, ela chegaria ao universal pela expressão do nacional – e *Macunaíma*, com sua visão da formação da identidade nacional pela ingestão da cultura estrangeira, se incluía nesse programa de autonomização da nossa literatura.

Anti-herói, o indígena de Andrade viajava pelo Brasil assimilando matérias locais, numa obra que pretendia cavar para nossa literatura um lugar próprio na literatura global. Nessa teorização da formação da cultura nacional pela apropriação diferenciadora da cultura estrangeira, que pretendia explicar a emergência de uma nova cultura a partir de matrizes culturais preexistentes, Pascale Casanova identificava um projeto de emancipação da nossa literatura brasileira: "o espaço literário

brasileiro entra no jogo internacional, no universo Mundial da literatura" (CASANOVA, 2001, p. 344). Esse desejo explicaria porque Andrade abrasileirava a língua portuguesa, com o tom coloquial de um Macunaíma que, malandro e preguiçoso (e nessa medida estereotipado), exclamava: "ai! que preguiça!" (ANDRADE, 1979, p. 9). Mas note-se que, no entender de Echevarría, esses procedimentos preservavam a configuração mítica da identidade nacional, que serie resultante da conjunção das várias identidades manifestadas pelo herói: "No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite" [...] "no entanto, o herói também se transformava em um príncipe louro e de olhos azuis". Uma nova síntese emergia da junção de várias identidades dispersas pelo país, como história, sociedade e cultura: era a imagem de uma identidade nacional formada pela capacidade de se apropriar de tudo que lhe interessa, e assim definida como processo contínuo, e não como cristalização estanque. Essa era a maior diferença entre Andrade e Alencar: ao invés da visão de uma identidade formada no passado e testemunhada no presente, Andrade trazia uma visão da identidade como *modus operandi* que emergira do passado, seguia vivo no presente e prosseguiria no futuro, sempre produzindo coisas novas em seu movimento antropofágico no tempo.

Ainda assim, essa era uma nova narrativa do "mito", oferecendo outra visão da nossa formação que pretendia traduzir simbolicamente a especificidade cultural do país. Alencar pacificara a síntese identitária na relação amorosa entre o indígena e o branco, enquanto Andrade criara um indígena apropriador de outras culturas: era dois símbolos unitários diferentes, mas unitários mesmo assim – em outras palavras, eram duas visões diferentes do "mito". Vejamos, então, como esse tipo de proposição da identidade nacional brasileira seria desarticulado nas representações do indígena em Antonio Callado e Darcy Ribeiro.

## *4 QUARUP*

Em meio à dilação temporal do enredo e à amplitude espacial da ação, nas poucas páginas em que o indígena aparece, sua representação é mediada por ideações a seu respeito, feitas por agentes brancos: é assim que vemos o indígena em *Quarup* (1967), onde ele é apresentado não mediante uma síntese identitária qualquer, mas através de discursos conflitantes a seu respeito, que manifestam graus variados de familiaridade com ele. Enquanto as narrativas do "mito" buscavam a síntese, *Quarup* trazia complexidade e contradição, em suas implicações para a tematização da identidade nacional brasileira.

Isso sinalizaria o momento de passagem, na história da literatura brasileira, para a narrativa de "arquivo": a imagem do indígena passa a ser construída a partir de uma variedade de perspectivas; vozes sobrepõem umas às outras, sem conseguir estabelecer sua identidade. Ele é visto no entrecruzamento de várias ideações; o protagonista do romance, por exemplo, é um idealista que sonha

com o reinício da história brasileira mediante um novo processo de catequização no Xingu. Padre Nando reincidia numa visão romântica do indígena , novamente imaginado como o "bom selvagem", e por esse meio *Quarup* remetia a antigas idealizações e práticas dos viajantes europeus:

> O Jardim do Éden se plantava aqui, de acordo com todo o saber da Europa. O alemão Baucke chorou em plena lavoura no dia em que timidamente, o primeiro indígena começou a cavar a terra ao seu lado. O francês Berger convertia aos indígenas tocando violino. O espanhol Mansila espremia uvas para que os selvagens provassem o vinho (CALLADO, 1984, p. 29).

Isso nos traz de volta à caracterização de Echevarría das "narrativas do arquivo": "o Arquivo ou depósito de relatos e mitos, um dos quais será o relato sobre a recopilação desses mesmos relatos e mitos" (ECHEVARRÍA, 2011, p. 205, trad. nossa). Na citação acima, a alusão aos relatos dos viajantes europeus vinha num diálogo em que Nando idealizava, na região do Xingu, a existência de tribos semelhantes àquelas que jamais de fato existiram, mas foram imaginadas, e literariamente popularizadas, por naturalistas europeus. Ele pouco sabia, pois, dos indígenas reais, orientando-se por noções dispersas na história de discursos em circulação no Brasil e no exterior.

Para ir ao Xingu ele devia obter permissão no Rio de Janeiro, capital do país. Lá ele se encontra com burocratas do Serviço de Proteção aos Indígenas (SPI), mais ocupados com seus interesses pessoais do que com a situação do Xingu. Alguns estão empregados por nepotismo: Ramiro, diretor do SPI, e Vanda, sua sobrinha e secretária, são protegidos do ministro da agricultura; Ramiro passa o tempo cheirando éter e criticando o afrancesamento da cultura brasileira. Fontoura, chefe de um posto no Xingu, é o único que conhece os hábitos e costumes do indígena : ativista preservacionista, ele se opõe à catequese de Nando.

No Xingu, abre-se um novo cenário: a selva amazônica. O indígena está em seu território, mas em contato com os brancos. Sua aculturação fica nítida quando Nando desembarca: "Engraçado – disse Nando – Pensei que os indígenas mansos dos postos corressem ao encontro de aviões" (CALLADO, 1984, p. 152). Aí começa seu estranhamento, que acabaria por distanciá-lo das suas preconcepções sobre o indígena : em seu primeiro contato, ele percebe estar num cenário diferente daquele encontrado pelos jesuítas do século XVI. Isso adquire ares de piada com a encenação engendrada por Fontoura, em que um casal de indígena s aparece como Adão e Eva, oferecendo uma maçã a Nando: a piada com o livro do Gênesis não vem por acaso, aparecendo como ironia da crença ingênua de Nando na reconstrução da nação pela formação de um segundo Adão, um Adão indígena.

O tempo no Xingu tem uma dilatação diferente de Recife e do Rio de Janeiro. Os indígenas vivem fora da história brasileira, ou fora do próprio tempo histórico. Nando tem apenas um rádio como meio de informação, que lhe permite saber da morte de Getúlio Vargas em 1954. Para os indígenas, a

única consequência do acontecimento é a interrupção do plano de criação de um parque nacional – mas eles sequer o percebem, seguindo suas rotinas de vida. Alguns deles começam, porém, a passar fome e a morrer de doenças trazidas pelo avanço da ocupação econômica do território, mas enquanto essa tragédia acontece, alguns integrantes do SPI seguem discursando sobre eles, alheios à realidade. Lauro, por exemplo, insiste numa teoria sobre a psicologia do indígena , baseada numa lenda do jabuti:

> - A verdade – disse Lauro – é que temos uma tendência perversa e decadente de transformar em heróis os Macunaíma e Porominari e de esquecer os verdadeiros heróis, os que nos ensinam, ainda que com astúcia dos mais fracos, a nos superarmos e derrotarmos os fortes [...] (CALLADO: 1984, p. 293).

Na fala de Lauro, o indígena é um "herói que nos ensina". A ele é conferido um conjunto finito de atributos, menos interessados em compreendê-lo do que em afirmar uma agenda política, fundamentada numa proposição intelectual alheia ao conhecimento empírico. *Quarup* critica essa propensão à teorização do indígena – ao seu tratamento como objeto teórico pela intelectualidade brasileira – justamente ao representá-lo à distância, interpretado por gente que pretende falar em seu nome, mas que está quase sempre ocupada dos seus próprios interesses. Assim funciona o "arquivo" de Echevarría: as noções se amontoam sem produzir síntese interna, numa composição autoral que revela seus componentes de artifício ao colocar os discursos num diálogo tenso, em que a pretensão à verdade de cada um se esmorce diante da pretensão à verdade do outro. Nenhum "mito" fica de pé, todo são desarticulados. E enquanto o falatório prossegue, o indígena está doente e alienado: ele não é herói, nem anti-herói. Uma primeira distinção se estabelece, portanto: ao invés de idealizar o indígena como elemento integrante de uma síntese identitária maior, a própria unidade da sua representação é inviabilizada pelo conflito entre os discursos que o idealizam. Discursos são desconstruídos, num processo sem fim. Vejamos como essa corrosão seria aprofundada, anos mais tarde, por Darcy Ribeiro.

## *5 MAÍRA*

Em suas implicações para a complexificação da representação do indígena brasileiro, o dialogismo de Callado antecipava o indígena de Darcy Ribeiro, aculturado pelo catolicismo e incapaz de se reintegrar à cultura de origem após a conversão religiosa. Avá/Isaías é um personagem duplo, em conflito com a própria identidade. Se em *Quarup* a identidade do indígena é construída pelo olhar do Outro, em *Maíra* um indígena transformado pelo Outro tenta discernir sua própria identidade: ele é um padre que abandonara a vida eclesiástica para reassumir seu lugar na tribo, ele é um indígena desgarrado da tribo por ser cristianizado.

O conflito identitário dita a complexidade da obra. Avá/Isaías imagina como seu futuro teria sido se não tivesse, na infância, sido separado dos Maírum: a memória rompe a linearidade narrativa da obra, complexificando sua composição formal. O indígena questionador da própria identidade não tem sua identidade construída pelo outro, mas vive uma crise processada no diálogo (interno, muitas vezes) com discursos e vozes distintas: o "arquivo" é novamente composto por uma pluralidade de perspectivas discursivas. No vocabulário de Bakhtin, é um romance pluriestilístico, plurilíngue, plurivocal, articulando diversas linguagens no interior da narrativa – como na carta que relata a morte de Alma, nas orações de Avá/Isaías, na árvore genealógica que explica a gênese dos Maírum pelo mito do jaguar. O autor ficcionaliza o gesto de conceder a palavra ao indígena para que ele conte sua própria história, que, desse modo, não é fabricada para cumprir qualquer função determinada pela intelectualidade brasileira.

A obra se divide em quatro partes, intituladas como a estrutura da missa: *Antífona, Homilia*, *Canon* e *Corpus*. Ribeiro mistura elementos cristãos e da tradição indígena: mais uma vez, é a complexidade do "arquivo". Se a missa celebra a vida e a morte de Cristo, Ribeiro constrói uma analogia entre a profecia da vinda do messias e a trajetória de Avá/Isaías, predestinado a chefe Taxauarã da tribo Maírum. Essa analogia entre mitos cristãos e indígenas envolve o martírio do personagem – um martírio pelo conflito identitário, em sua cisão interna em Avá, futuro chefe Maírum, e Isaías, sua porção católica. Em conflito com seu sentimento de pertencimento aos Maírum, o indígena é metaforicamente imolado na obra, pela catequese da Missão Nossa Senhora Grávida de Deus.

"Antífona", primeira parte do livro, mostra duas cenas fúnebres. Primeiro encontramos o corpo de uma mulher branca, que aparentava ter morrido no parto de gêmeos. Trata-se de Alma, jovem carioca que, inadaptada ao seu universo de origem, decide abandonar o Rio de Janeiro e se tornar missionária no Amazonas. Mas ela tampouco se adapta ao novo lugar: ela queria se tornar Maírum, mas frustra-se ao ser relegada a mirixorã, designada para ensinar os prazeres sexuais aos indígena s da tribo – nas suas próprias palavras, tornar-se "uma puta dos indígena s". Presa num processo de transculturação, sua morte é um espelho invertido da trajetória de Avá/Isaías: se o indígena Avá morre (metaforicamente) ao se tornar o "ocidental" Isaías, Alma experimenta o processo contrário, desembocando num desfecho trágico – primeiro ela morrera como "ocidental", para depois morrer como maírum. Seguindo o espelhamento, a condição de Avá/Isaías é evocada na outra cena fúnebre: a morte de Anacã, chefe guerreiro da tribo. Com sua morte, caberia à Avá/Isaías assumir o lugar de chefe Tuxaua. Mas ele não consegue assumir a posição, pois já não se sente mais maírum – e tampouco se sente plenamente católico: "eu que sou o Isaías da ordem missionária e ao mesmo tempo o jaguar do povo Maírum, longe de mim essa ambiguidade" (RIBEIRO, 2007, p. 23).

Outro personagem, Juca, também tem uma identidade dual, mas sem conflitos internos. Ele é um maírum que abandonara a tribo, e passara a explorá-la. Diferentemente de Isaías, Juca adota sua nova identidade com convicção, transformando seu antigo senso de pertencimento em aversão à tribo: "Estes cornos, filhos duma égua, pensam que são gente. Bugres de merda. Vão ver comigo!" (RIBERO, 2007, p.47). Isso aumenta o concerto de vozes conflitantes que, ao representar a experiência do indígena , resgata um "arquivo" de representações – de noções, valorações, ideações... – que vicejaram na literatura, no debate público brasileiro, e nas experiências atuais do indígena em seu território. Esse novo indigenista, com sua pluralização de perspectivas, apareceria também em Callado: em *As expedições Montaigne* (1986), ele construiria um personagem psicologicamente semelhante a Juca – o indígena Ipavu, que se recusa a voltar a ser indígena após assimilar a cultura branca e assim observar, de maneira distanciada, o modo como os indígena s viviam no mato, longe da modernização, sem "cerveja, tira-gosto, empada, nem dinheiro, nem grana" (CALLADO, 1984, p.39). Ipavu via o pajé Ieropé "muito bundão e atrasadão, fumando aquele charuto de folha pra soprar nos doentes e secando umas merdas dumas ervas do mato, que tanto serviam pra dor de dente como pra extrema-unção" (CALLADO, 1984, p.33). É uma representação diferente de *Quarup*, em que o indígena não recebia voz.

A comparação entre *Quarup* e *Maíra* é instrutiva. Há semelhanças na formação do "arquivo", no choque entre discursos sobre a identidade nacional brasileira, no tema da evangelização na Amazônia, mas em *Maíra* um indígena aculturado questiona sua própria condição. E os dois padres – o Nando de Callado e o Isaías de Ribeiro – não poderiam ser mais diferentes: enquanto o primeiro, em sua redoma cultural, imaginava um indígena idealizado, o segundo era um indígena traumatizado pela circulação entre as culturas, com suas dificuldades mútuas de compreensão e comunicação. Ambas as obras se ocupavam, porém, da intervenção "ocidental" na Amazônia das décadas de 1960 e 1970, especialmente pela ação religiosa. Há uma cena em que Isaías e Alma avistam uma lancha metálica, parecida com um disco voador, a aterrissar no meio da floresta, de onde sai um casal de evangélicos norte-americanos dedicados a catequisar os indígena s: "Bob e a mulher pertencem a um grupo evangélico recém-fundado, que trabalha agora também no Brasil, eles estão ali há um ano e meio e tiveram de enfrentar um problema novo apaixonante" (RIBEIRO, 2007, p. 196). Que problema era esse? Repetindo uma ação fundamental da reforma protestante no século XVI, Bob e Gertrudes queriam trazer a mensagem divina para a língua vernácula, buscando custear uma tradução da Bíblia para os maírum: assim "eles ter[iam] acesso direto ao fundamento de todo saber verdadeiro, a leitura da santa bíblia que, então, estará traduzida em língua maírum" (RIBEIRO, 2007, p, 198). Como poderia a cultura local sobreviver a essa invasão?

A última parte do romance, *Corpus*, é construída como um rito a simbolizar a morte de Cristo. A certa altura o narrador constrói a confluência de múltiplas vozes, aparentemente independentes, que vão se articulando polifonicamente enquanto discutem a causa da morte de Alma. Essa polifonia bakhtiniana potencializa o arquivo, ao permitir mobilizar o discurso antropológico num romance de pretensões realistas, mas que se assume como artifício literário: as pretensões à consistência científica e ao realismo artístico convivem com a admissão meta-literária da própria condição autoral. O discurso mais claramente investido de autoridade para abordar a condição do indígena no Brasil – a antropologia – é incorporado não como modo de solução, mas de explicitação e dramatização de aporias e conflitos. A síntese da identidade nacional se esvai na constatação de que indígena s e "ocidentais" não compartilham uma cultura comum, só chegando a compartilhar o mesmo território mediante atos de violência – pela predação econômica, pela aculturação religiosa. Ao encenar esse drama de maneira narratologicamente complexa, preservando pretensões ao realismo enquanto assumia sua obra como literatura, Ribeiro construía um "arquivo" de representações do indígena espalhadas sincrônica e diacronicamente na produção letrada brasileira, distanciando-se da tradição dedicada à representação da identidade "nacional" (como síntese da nossa cultura ou/e processo de formação histórica) ao representar um indígena vitimado por intervenções externas – por intervenções do "Brasil", Estado-nação que, da perspectiva do indígena , era distante e estranho. Em suma, o indígena passara da posição de ideação intelectual posicionada como fundamento da identidade nacional brasileira, à de vítima da nação brasileira.

A complexidade da representação se exacerba quando o narrador se insere ostensivamente na narração, desarticulando o concerto de vozes anteriormente dominantes: "Não pode ser lembrança. Nunca estive lá. Jamais, ninguém esteve. Entretanto me lembro bem. Vejo dentro de mim, recordo com toda precisão, aquele deserto gelado e o vento furioso estremecendo a estação espacial [...]" (RIBEIRO, 2007, p. 166). O capítulo se chama "Egosum", expressão latina que pode ser traduzida como "sou quem eu sou". O narrador se intromete na narração como mediador distanciado, mas emocionalmente engajado na ação. Seria o narrador o próprio autor da obra? Tem-se a impressão que Ribeiro, antropólogo, relembra sua experiência entre os indígena s, inscrevendo uma voz não ficcional na narrativa: se isso faz sentido, seria outro modo de produção de realismo – num viés autobiográfico – e também um procedimento meta-ficcional, a distinguir a obra como literatura. Seja como for, o trabalho da memória não traz nitidez à representação, pelo contrário: a memória é confusa e labiríntica; a recordação do passado é como "Um homem que pedala num órgão o ofício fúnebre de Courperin e faz surgir do chão tripeças de esquifes, pobres e ricos. Ambos são igualmente consistentes como matéria de memória" (RIBEIRO, 2007, p. 167). A memória é pura manifestação do "arquivo": qualquer

arquivo – um fichário, o HD de um computador... – traz informações vindas de origens e momentos diferentes, que só são sincronizadas, i.e. disponibilizadas sincronicamente, pelo próprio processo de arquivamento. De maneira análoga, a memória traz imagens, fragmentos e rastros do passado em que tensões do presente e antecipações do futuro se confundem; como na memória involuntária do narrador de Proust, também o narrador de *Maíra* parece "arremessado" à lembrança da sua vivência entre os Maíruns. Ele se lembra, por exemplo, do momento em que, ao gargalhar de uma cena do *Dom Quixote* que ele lia deitado na rede, Anacã, um amigo indígena, pegara o livro e também começara a rir, tomando-o como uma espécie de "máquina de produzir riso". Um "arquivo" autoriza a mistura de textos, nomes, experiências: a experiência do choque cultural, a menção a Cervantes, a dedicatória a Carlos Drummond de Andrade: "Minas, aquela, há ainda ó Carlos e haverá, enquanto eu houver. É um território da memória que eu vou recuperar, se o tempo der" (RIBEIRO, 2007, p. 169).

Em contraste com a figuração do narrador predominante em boa parte da obra – um genérico "narrador onisciente" –, em "Egosum" a intromissão do narrador antropólogo, ostensivamente não-ficcional, instaura um distanciamento reflexivo em relação à condição ficcional do restante do texto. Echevarría indica que narrativas do "arquivo" tendem a girar "sobre o próprio metadiscurso para revelar sua literariedade" (RIBEIRO, 2011, p. 218, trad. nossa). É diferente de *Quarup*, "arquivo" que não expressa em sua forma uma consciência metaliterária – o que não o impedia, vale repetir, de subtrair da representação do indígena  a estabilidade necessária para tratá-la como "mito" unificador da identidade brasileira. Em Ribeiro, por sua vez, os próprios deuses Maíra e Micura se expressam com voz própria, e com isso a obra dignificava a crença indígena, enquanto se assumia como ficção ao dar voz à divindade. Nessa obra o autor se inscrevia na narração, como antropólogo que, por definição, conhecia a mente indígena como objeto de estudo, enquanto outras figurações do narrador, na mesma obra, colocavam em conflito brancos e indígena s em processo de aculturação. Dessa profusão de perspectivas e linguagens – ou de linguagens como perspectivas, se preferirmos –, que "indígena " poderia ser sintetizado como unidade?

Na violência da ocupação da Amazônia nos anos 60 e 70 não havia lugar para o amor entre as raças, como em *Iracema* e *O guarani*, ou para a "assimilação antropofágica" como imagem da formação da cultura nacional, como em Mário de Andrade. Diferentemente das narrativas do "mito", em *Maíra* nada se fecha e as identidades estão em crise: enquanto o Moacir de Alencar seria levado para a Europa para receber a educação cristã e moderna que lhe permitiria integrar positivamente a construção do Brasil, o  Avá de Ribeiro se tornara Outro – se tornara Isaías – ao ser retirado, também quando criança, de uma tribo assolada pelas doenças trazidas pela mesma modernização que, no século XIX, era prometida como utopia. Salvo da doença para tornar-se sacerdote cristão, sua saída da tribo é

vista de maneira positiva pelos maírum, pois ele iria "aprender com os padres a sabedoria dos caraíbas" (RIBEIRO, 2007, p. 67). Mas isso o levaria a conflitos existenciais insolúveis, aos choques culturais que o impediriam de se reintegrar à tribo e ocupar a posição de chefe. Tendo morado em seminários de Mato Grosso e São Paulo, e mais tarde em Roma, Avá/Isaías retorna para a tribo como se tivesse "perdido a alma, roubada pelos curupiras e vivido por anos a fio como bicho entre os bichos" (RIBEIRO, 2007, p. 67), tendo como única posse "duas mãos inábeis e cabeça cheia de ladainhas. E este coração aflito que me sai pela boca" (RIBEIRO, 2007, p. 67). Ele recorda de si como uma criança forte e saudável, e lamenta seu presente aculturado, em que ele está "vergado" e "esquálido" (RIBEIRO, 2007, p,80) – Alma diz que ele "é triste, feio e triste, coitado. Nunca pensaria que fosse indígena . Nem imaginava um indígena assim franzino. A única coisa viva nele é o olhar aceso" (RIBEIRO, 2007, p.140); um major do exército o identifica como um "tipinho raquítico, caquético, justo o oposto da imagem que dele eu formava, pensando nos indígena s de verdade." (AUTOR, 2007, p. 182). Seu retorno seria importante para a tribo, pois ele era o sucessor do tio Anacã: "Aí vem de volta o nosso Avá, meu filho, seu sobrinho: o Uruantãremu que há de ser tuxaua. Foi levado daqui pelo pajé-sacaca, há tantos anos, você se lembra? Pois é! Ele vem vindo de volta" (RIBEIRO, 2007, p. 55). Mas já não é Avá quem retorna, mas Avá/Isaías, personagem cindido; "É visível que não corresponde à expectativa dos mairuns." (RIBEIRO, 2007, p.254) Tal personagem não pode atuar como mito identitário; na impossibilidade de conciliar dois mundos – colonizador e colonizado, branco e indígena –, o indígena não fornece uma síntese identitária ao Brasil contemporâneo: é o que resulta da passagem do "mito" ao "arquivo" no romance indianista brasileiro.

## 6 O "ARQUIVO" NA HISTÓRIA

Em narrativas do "arquivo", camadas de ideias, símbolos e noções eram sincronizadas na mesma composição. Por que isso aconteceu? Em boa medida, foi uma decorrência da perda de autoridade dos discursos: se as narrativas do "mito" se apoiavam na autoridade dos discursos que elas mimetizavam, o "arquivo" revelava os limites de cada um deles. Ao fazê-lo, explicitava-se a condição contingente da narração que os reunia no mesmo texto, uma narração ainda movida pela temática da identidade, mas que terminava expondo a identidade como lacuna. Ao admitir a condição literária da narrativa, o "arquivo" revelava aquilo que deveria permanecer oculto: a condição dos "mitos" como construções autorais.

Lembre-se que isso transcorria, ademais, num quadro de perda de relevância do Estado-nação como referência simbólica para a vida coletiva: em meio ao mar de identidades que hoje aglutinam coletividades em torno de causas particularistas, é difícil estabelecer o "Brasil" como unidade

simbólica. O que isso significa, como perspectiva de futuro? Seria esta uma condição final? Teria sido a passagem ao "arquivo" uma bifurcação definitiva na história do nosso romance? Não há como saber, mas é difícil imaginar, do presente, a reemergência de um contexto que estimule o retorno à busca do mito unificador da experiência nacional. A história política recente tem exposto símbolos identitários sendo apropriados por interesses particulares: muito precisará mudar para que novos símbolos possam adquirir o tipo de credibilidade que o século XIX almejou estabelecer.

Da perspectiva atual, as narrativas do "arquivo" do terceiro quarto do século XX indicam o momento em que um modo de abordagem da identidade nacional brasileira que permanecera ativo, em suas variações, entre as gerações de José de Alencar e Mário de Andrade, deu lugar à expressão da impossibilidade da sua realização. Em lugar da síntese interpretativa, o "arquivo" explicitava incertezas, esvaziando não apenas o mito, mas a própria legitimidade da busca pela sua formulação. É o que temos até aqui. Quanto ao futuro...

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.

ALENCAR, José de. **O guarani.** 25ª ed – Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.** 17 ed. São Paulo: Martins, 1979.

CALLADO, Antonio. **Quarup**. 12ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALLADO, Antonio. **A expedição Montaigne**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y archivo.** Una teoría de la narrativa latinoamericana. 1ª edição. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido.** A fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

SOMMER, Doris. **Ficções de Fundação:** Os Romances Nacionais da América Latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.