

Depois do Apocalipse: Utopia e Identidade em Quatro Romances Brasileiros

*"Tierra de desterrados natos es ésta,
de nostálgicos de lo lejano y ajeno"*
(Borges, 1993: 11)

Registrada em um ensaio dedicado a analisar a identidade argentina, a frase de Borges traduz um sentimento característico do mundo latino-americano em geral: mundo sem passado, sem identidade fixa, à busca de um rosto e de uma história que possam lhe dar a dignidade de um destino nacional. No cenário da cultura brasileira não poderia ser diferente: dez anos depois, em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda retoma o tema quase com as mesmas palavras: "somos ainda hoje os desterrados em nossa terra."¹ Liberto dos elos coloniais, o país sentiu quase de imediato a necessidade de construir um passado digno do pai europeu. Em meio à sua tremenda mescla de raças, culturas e tradições, onde encontrar a pureza de uma origem? Como evitar a saudade da *história do outro*, da secular segurança de Europa? Ou então, como evitar a saudade de *uma história que ainda não existe*? Terra de desterrados natos, sem dúvida. Lugar que ainda aguarda essa realização histórico-social capaz determinar-lhe um centro e uma finalidade. Não admira o espanto de Francisca, personagem de Antonio Callado, a questionar em um cena de *Quarup*: "Pois você não acha incrível que ainda exista um país em busca de seu coração?" (233). De fato, trata-se de uma busca que, mesmo agora, ainda está longe de terminar. Tanto o citado texto de Callado como os outros três romances que iremos analisar figuram a continuidade dessa busca. *Quarup*, *Maíra*, *Expedição Montaigne* e *Utopia Selvagem* esboçam, através de quinze anos de história nacional, não um rosto definido e final, mas o conjunto de anseios, mitos, esperanças e decepções que marcam o percurso de um país em compasso de espera. Todos eles se fazem as mesmas perguntas: onde está o coração do Brasil? Onde está sua origem (que também é o seu fim)? Qual é a sua história?

A diversidade de respostas e caminhos oferecidos pelas quatro obras não é, contudo, menos interessante que a unidade de perguntas e temas que propõem. Talvez o aspecto mais fascinante que a comparação desses textos ilumina seja precisamente a variedade de alternativas que produzem em meio a sua impressionante concordância temática. Com efeito, de *Quarup* (1967) a *Expedição Montaigne* (1982) é possível identificar uma aguda transformação nos *tropos* e imagens que constituem o eixo central da trama dos romances. Essa transformação

reflete, sem dúvida, as grandes mudanças sociais e culturais atravessadas pelo Brasil no período pós-ditadura. O fracasso do 'milagre econômico' e a permanente crise sócio-política que se segue alinham-se, em nível regional, com os fenômenos globais da queda das ideologias tradicionais, da massificação da cultura e da absorção de uma estética dita 'pós-moderna' no cenário cultural do país, para desconstruir o ideal utópico ainda presente nos primeiros romances de Callado e Darcy Ribeiro.

Retratos de utopias possíveis ou de distopias que anunciam a derrocada dos sonhos, os quatro romances constroem um espaço fabulatório onde se problematiza a questão da identidade em todos os níveis. Questão que visa preencher um vazio histórico característico não apenas do Brasil, mas da América Latina como um todo. Vera Figueiredo aponta, por exemplo, a significativa convergência temática de *Quarup* e *Máira* com um romance como *Los Pasos Perdidos*, de Alejo Carpentier:

Nas três obras, seguiremos a trajetória de um intelectual que vai à selva, em busca de um passado a ser resgatado, de um novo início. A viagem é, assim, mais que um deslocamento espacial - é, sobretudo, um deslocamento temporal, propiciado pelas diferenças culturais. Configura-se como recuo possível na história. Empreendida por personagens cuja formação se realiza segundo padrões da tradição cultural européia, que conhecem essa tradição por livros e porque viveram na Europa, a viagem à selva instaura, no interior do universo ficcional, a reflexão sobre o Outro que existe nos países caracterizados por uma realidade díspar, onde convivem indivíduos de tempos diversos. Conhecer esse Outro seria descobrir a própria terra e pensar, a partir dele, qual tem sido e qual será nosso lugar na história. (9)

Sem dúvida, trata-se de viajar não somente no espaço, senão também, e principalmente, no tempo. A utopia é freqüentemente uma *ucronia*, que atua em direção ao futuro (p. ex., o *Brave New World* de Huxley), ao passado (p. ex., a Atlântida de Platão), ou a um lugar sem tempo (p. ex., o Paraíso bíblico). Nos romances que nos propomos analisar convivem espaços geográficos e temporais diversos e cruzam-se dois modelos temporais básicos, o do mito e o da teleologia racional do Ocidente. A investigação desses espaços fabulatórios, dessas temporalidades míticas e históricas, das figuras e símbolos que se repetem nos ajuda a compreender não apenas a natureza do pensamento utópico, mas também o anseio identificatório que o Brasil atravessa desde sua infância. Sabemos, por exemplo, que o índio constituiu um símbolo

fundamental na tentativa romântica de elaborar uma noção de *brasilidade*. Sem dúvida, ele continua ocupando um papel preponderante nas quatro novelas de que falamos, mas um papel *deslocado*. Se antes o índio era a encarnação da nobreza e da superioridade derivadas de uma concepção de moral européia e cristã, ele agora passa a representar o centro da indeterminação sobre o problema da indentidade. Quem é o índio: o Isaías mestiço de *Maíra* ou o aculturado Ipavu de *Expedição Montaigne*? Ou talvez o macunaímico Calibã de *Utopia Selvagem*? Próximo da origem histórica e do centro imaginário do país, nem por isso o índio torna-se elemento capaz de solucionar o problema identificatório. Afinal, a origem perdeu-se com a intromissão da história colonizadora, a pureza desapareceu com a chegada da serpente civilizatória. O Brasil já não é mais, nem pode voltar a ser indígena. O índio é, agora, uma encruzilhada, uma pergunta sem resposta, uma saudade do começo ao qual é impossível retornar. Em sua mestiçagem e assimilação pela cultura do branco, ele representa aquela indeterminação da identidade, aquilo que não é nem pura natureza nem pura cultura, *nem uma coisa nem outra*.

Por meio desse exemplo, é possível perceber que a sobrevivência de determinadas obsessões simbólicas não significa a manutenção das mesmas respostas ou construções utópicas. A utopia é um produto histórico-cultural que reflete os anseios do *Zeitgeist* em que foi produzida. Compare-se, por exemplo, a utopia moderna da *New Atlantis* de Bacon com o utópico cosmos medieval de Dante na *Divina Comédia*. Desse modo, também *Quarup*, *Maíra*, *Expedição Montaigne* e *Utopia Selvagem* produzem resultados diversos partindo do mesmo conjunto básico de imagens. Nos quinze anos de intervalo que separam o primeiro do último romance, as transformações sociais e econômicas atravessadas pelo Brasil foram de tal monta que já é possível falar de um país diferente, marcado por outras preocupações e por uma complexa dialética entre os mundos da utopia e da distopia.

Dito isso, resta identificar o método de análise. Nosso objetivo é comparar os quatro romances, apontando, por um lado, a manutenção dos vários *tropos retóricos* e figuras e, por outro, a inversão de suas funções simbólicas. Com isso, será possível desenhar um caminho, uma 'evolução,' que deve poder ser identificada em todos os níveis narrativos das obras. Com esse objetivo, parece sensato dividir metodologicamente a exposição em dois planos: o dos personagens em suas odisséias pessoais e o do desenvolvimento sequencial da trama. Essa divisão contempla os dois eixos básicos da utopia, o espaço e o tempo. De fato, em todos os romances é possível identificar o tema da

viagem, do deslocamento espacial dos personagens, como correlato ao tema do choque entre as temporalidades mítica e histórica em um nível mais amplo. A comparação dos elementos narrativos desses dois planos permitirá mostrar em que pontos específicos se desenha a transformação simbólica responsável pela diferenciação entre os romances.

1. Quarup e a viagem à utopia futura

Escrito em 1967, *Quarup* retrata, como romance “pré-revolucionário” (Figueiredo 12), a esperança de reverter a situação política determinada pelo golpe militar. Trata-se de retornar ao passado apenas para aprender com os erros da história, mas o verdadeiro caminho se abre em direção ao futuro, como realização dos objetivos teleológicos da concepção marxista-hegeliana da história. Por essa razão, dentre os quatro romances em pauta, *Quarup* é o menos afetado pela temporalidade mítica. De fato, o principal mito de *Quarup* não é de origem indígena, mas sim ocidental. A utopia que move Nando em sua jornada é a possibilidade de ressuscitar a *República Guarani*. Seu desejo inicial é construir um Brasil igualitário e comunista, justificado pela pureza paradisíaca da cultura indígena sob a direção dos ideais cristãos, seguindo precisamente a imagem utópica que a República Guarani apresenta nas representações históricas do imaginário brasileiro. *Quarup* move-se, portanto, no plano de uma temporalidade essencialmente histórica e ocidental, ainda que fragmentada em momentos diversos: ao lado da referência à empresa utópica do século XVIII, temos a referência a vários outros pontos-chave da modernidade, como a *Comédia de Dante* (séc. XIII), a mística barroca de Santa Teresa d’Avila e os grandes descobrimentos (séc. XVI) e a revolução estética do modernismo francês (séc. XIX).

Exatamente como o Isaías de *Maíra*, Nando é o personagem que mais claramente figura a busca da identidade nacional. Uma busca que se realiza em vários estratos históricos e que agrega um conjunto de símbolos tão vasto e rico como a própria história do Ocidente civilizado. Nando é também uma espécie de Dante envolvido em uma odisséia espiritual, aventura ao mesmo tempo do indivíduo e da nação. Com efeito, o romance sugestivamente inicia-se no ossuário do mosteiro. Momento inicial de uma descida tenebrosa que recorda a *selva selvaggia e oscura* de Dante. Sua Beatriz é Francisca e sua travessia pelos decadentes *bas fonds* do Rio de Janeiro é a visitação do inferno. No Xingu, tem início o processo de purificação espiritual que corresponde ao Purgatório de Nando, sua “deseducação” por meio do

qual liberta-se das antigas ilusões e prepara-se para a missão futura. O Paraíso é então vislumbrado ao final, com a percepção *epifânica* desencadeada pelo assassinato dos agentes da repressão. Veremos que, assim como Beatriz é para Dante símbolo da pureza espiritual e do ideal cristão, Francisca torna-se para Nando também um símbolo dos ideais com que ele se compromete.

Quarup apresenta um modelo de temporalidade inescapável, que abarca e engloba todos os elementos ali presentes. Temporalidade judaico-cristã, messiânica e marxista, que aponta para o futuro como promessa do fim da história. Daí a tremenda importância do simbolismo cristão em todo o romance, representado principalmente pelo conceito de Ressurreição. Nando é também o 'novo Adão,' figuração crística que morre para que possa renascer transformado em Levindo. Numa imagem quase que alquímica, o ossuário figura a necessidade da morte, do *nigredo*, para a obtenção da matéria purificada. Basta lembrar que a cena inicial do romance contém os quatro elementos fundamentais: o ossuário, Nando, Levindo e o sangue derramado. O sangue de Levindo é a substância que pode trazer vida aos ideais sufocados na história e na figura de Nando, assim como a palavra profética de Ezequiel trazia vida aos esqueletos no vale de ossos secos (Ez. 37, 1-23).

A importância das referências religiosas é explicada pelo próprio Nando, quando este, em um diálogo com Lídia, pergunta: "você sabe que a religião é a memória da espécie? Nós não esquecemos nada. Carregamos tudo conosco, através dos tempos" (117). Elemento que assegura a conexão com o passado, o pensamento religioso também é a via de contato com o futuro. Como Cioran notou certa vez, não existe diferença entre substituir um sistema teológico por uma teleologia como o marxismo.³ Permanece a essência dos símbolos; permanece a concepção messiânica da história. A história pode conduzir, assim, à redenção utópica, mas também ao Apocalipse. A espera pelo fim da história implica o sentimento apocalíptico, representado pelo desequilibrado André. Veremos que em *Utopia Selvagem*, esse componente apocalíptico adquire nova força e novo conjunto de significações. Se em *Quarup*, André apresenta a destruição de toda história possível, na obra de Darcy Ribeiro, o último capítulo (*Caapinagem*) simboliza uma paradoxal orgia utópico-apocalíptica da qual é possível extrair forças de criação e renovação.

Outra característica fundamental do discurso religioso que pode passar facilmente despercebida em *Quarup* é o simbolismo do nome. No final do romance Nando decide adquirir o nome de Levindo, como figuração de sua nova vida que já se inicia desde o momento do

banquete macunaímico: “[Nando] ia devorar a lembrança de Levindo, devorar Levindo, incorporá-lo, nutrir-se dele” (453). Em outro nível de significação, o banquete em homenagem a Levindo também encerra o simbolismo da transubstanciação, onde, por meio da hóstia e do vinho, o fiel assimila o corpo de Cristo. Aqui, de fato, reúnem-se duas concepções míticas, uma característica das culturas indígenas - a assimilação antropofágica -, outra típica do mundo bíblico - a mudança de nome que revela um destino. Assim como ocorreu com Jacó, que de “usurpador” passa a Israel, “aquele que luta com Deus,” Nando assume o nome daquele que encerra o destino modelar, um nome carregado de força e história, bem diverso de sua enfraquecida e pusilâneme condensação de Fernando. A par desse nome, aprecem os muitos outros que encerram referências bíblicas ou míticas: Francisca, Maria do Egito, Hosana, Lázaro, Senhora do O, Winifred... A busca de Nando é a procura por seu nome e coração verdadeiros, pelo nome e coração do Brasil. No Xingu, ele percebe que o centro geográfico, onde Fontoura crê escutar o batimento do órgão vital da terra, não é o centro real do país. Ali só encontra o imenso formigueiro que, como um buraco negro, devora tudo a seu redor. Ocorre que *o centro real é o centro simbólico*, um centro que aponta para o futuro revolucionário e a redenção do passado sufocado. Na verdade, o centro se localiza geograficamente em diversas partes: o ossuário como *onfalos* (umbigo da Terra), o Rio de Janeiro, como centro cultural em decadência, o Xingu, como centro geográfico, o Agreste como centro da empreitada revolucionária.

É verdade que a utopia de Nando não é a única presente no romance. A título de exemplos, pode-se mencionar pelo menos mais duas, a do Coronel Ibiratinga e a de Ramiro. Para o primeiro, o mal do Brasil é nunca ter sofrido uma real devassa inquisitória, capaz de purificá-lo dos hereges e subversivos. Vale a pena lembrar que a palavra *heresia*, em sua origem, significa *escolha diversa*. No mundo do Coronel Ibiratinga não existe espaço para o *outro*, o diferente. Perdido o trem da história pela Igreja, agora cabe ao exército realizar tal purificação. Verdadeiro monge inquisidor moderno, o Coronel sonha com esse Brasil livre da diferença a ferro e fogo.

Ramiro, por sua vez, localiza sua utopia na França sofisticada e entorpecida do século XIX. O Brasil, diz ele, “é um grande hospital” (102). Como tal, necessita das elegantes medicinas francesas, do ópio revelador que se tornou o deus de toda a geração romântica, de Baudelaire a Rimbaud. No discurso de Ramiro reproduz-se a clássica dialética exposta por Rodó em seu *Ariel*. Perdido entre a selvageria e o pragmatismo do Império Americano e o secular espírito europeu, que direção adotar? Rodó e Ramiro apontam a segunda opção:

Aí pelas alturas do rag-time, do Charleston e do black-bottom deu-se a melódia. Pegamos andando o bonde do American Way of Life. Viramos uma civilização pingente. Paramos de crescer em nosso corpo latino, pequeno mas elétrico e musculoso, para nos fundirmos até fisicamente com o homem ideal americano, Tarzan. (106)

É verdade que entre Rodó e Ramiro também existe uma grande distância. Se para o primeiro, o ideal é a Europa pura e cristã, para o segundo trata-se de uma França drogada, carnalizada pelo lança-perfumes. Não surpreende que Ramiro termine louco, envolvido por suas próprias fantasias. Na verdade, é possível apontar algumas analogias interessantes entre Ramiro e Nando. Ambos têm suas utopias dominadas por uma figura feminina. Assim como Francisca é a *Beatrice* de Nando, Sônia é a *Aurélie* de Ramiro. Do mesmo modo como a Francisca se torna posteriormente apenas um símbolo da utopia de Nando, Sônia, com seu desaparecimento no Xingu, torna-se um símbolo de duplo valor: para Ramiro, ela deve ser buscada nessa França delirante, como súplica de todos seus sonhos e fantasias; no que diz respeito à figuração do feminino dentro do romance, Sônia assume, contudo, uma dimensão maior. Ela representa a utopia da libertação dos muitos séculos de falocentrismo impostos à mulher.

A menção a Sônia e Francisca nos dá a oportunidade de analisar o papel que o feminino desempenha não apenas em *Quarup*, mas também nos outros três romances a serem estudados. Em *Maira* e *Utopia Selvagem* os mitos do feminino, como o mito das Amazonas, parecem desempenhar uma função revolucionária. Trata-se de denunciar o caráter essencialmente falocêntrico já não apenas das culturas ocidentais, como também das culturas ditas 'primitivas.' Sem dúvida, algo que os textos do antropólogo deixam claro desde o primeiro momento é que a opressão do feminino não é atributo exclusivo da civilização branca e cristã. Em *Expedição Montaigne*, o feminino assume instância apenas secundária, representado na figura do espírito de Maria Jaçanã, que atormenta o pajé em suas crises de identidade. Em *Quarup*, contudo, o feminino é de importância vital, mas, como nos dois romances de Darcy Ribeiro, encontra como única via de expressão a sexualidade. Nando, em sua deseducação espiritual, é iniciado e preparado por diversas mulheres. Do amor platônico por Francisca, ele passa à experiência carnal com Winifred, que o aparelha para enfrentar os terrorres da sexualidade selvagem. A lista de experiências que se segue é quase incontável: Vanda, Lídia, a própria Francisca e virtualmente toda a população feminina da colônia de pescadores, quando o ex-padre se torna 'professor de amor.'

Essa sexualidade, ao mesmo tempo fascinante e aterradora, não poderia deixar de associar-se ao sagrado, motivando as referências à poesia mística de Santa Teresa d'Ávila e às teses de Leslie sobre o "golpe de estado mariano" do Padre Antonio Vieira (44). A conjunção do sagrado e do sexual irá reaparecer na Alma de *Maíra*, que condicionada dentro dos moldes católicos impostos pelo pai, torna-se mais tarde a *canindejub*, a prostituta estrangeira do povo mairum. Representação que, em *Utopia Selvagem* por sua vez, é retomada por Tivi, a missionária que se transforma na 'diaba de Deus' de Calibã. É interessante observar como tais representações ainda se inserem no simbolismo cristão tradicional da mulher como figura simultaneamente angelical e demoníaca, cuja principal arma é o sexo. A diferença, contudo, é que essa arma passa agora a ser instrumento de libertação do feminino. Assim, o orgasmático, o êxtase se tornam caminhos de redenção numa via feminina que, em *Utopia Selvagem*, alcançam sua dimensão máxima. O caráter machista do imaginário brasileiro é ao mesmo tempo representado e criticado. De certa forma, Sônia também se torna uma "amazona," guerreira que luta pela destruição do poder falocêntrico.

Contudo, algo do simbolismo primitivo sobrevive, especialmente em *Quarup*. Francisca é o principal obstáculo que se interpõe entre Nando e a realização de seu destino revolucionário. A certa altura, Nando define Francisca com o verso dantesco *Quella che imparadisa mia mente* e, em seguida, raciocina: "Uma mente paralisada, isto é, em estado permanente de emparaisamento é também uma mente paralisada para tudo que não seja aquilo que é importante" (232). Neste caso, tudo aquilo que não diz respeito à amada. Desse modo, Francisca faz o tempo cessar num paraíso imaginário que impede Nando de lançar-se à temporalidade futura. Sua paralisia termina apenas após o término de seu processo de deseducação, quando a Francisca real é substituída pela Francisca simbólica. De fato, o último capítulo do livro intitula-se *O Mundo de Francisca*, mas o leitor atento sabe que, em realidade, o que se quer tratar é do *mundo de Levindo*. Daí que algumas páginas antes, o narrador possa expressar os sentimentos do protagonista da seguinte forma: "O mundo de Levindo era aceito por Nando como o mundo, um mundo inteiro, mas construído em torno do parque que era Francisca" (367). Aqui, a Francisca real ainda é o centro do mundo (o parque), mesmo que seja um mundo dominado pela imagem de Levindo. Todavia, nesse mesmo instante já está em andamento o processo deseducatório de Nando, a busca por seu coração autêntico, que o faz sentir "o princípio da diluição da noz de egoísmo que no seu peito era a pequena mas portentosa usina de atrair Francisca" (315). Com o assassinato do cabo Almerim, Nando percebe que não pode

mais sentir o remorso egoísta de um indivíduo que assassina outro homem. Agora, ele age motivado por um propósito comum, por um destino maior que passa não apenas pela necessidade de morrer e renascer, como também pela de matar. A experiência é o coroamento de seu processo deseducatório, ao cabo do qual ele recebe a iluminação final: "E naquelas trevas as duas imagens de Francisca se acercaram uma da outra, coincidiram, de novo uma só. Não mais dentro dele porque a noz dura e voraz que se nutria de Francisca era agora uma passagem livre e diáfana" (494). É então que Nando percebe que o mundo que o cerca, o agreste, o sertão, a brasilidade em busca de uma utopia no devir *eram o mundo de Francisca*. Só existe uma forma de compreender a descoberta final de Nando - "Francisca é apenas o centro de Francisca" (495): aqui, com efeito, *duas Franciscas* estão em jogo; a Francisca real passa a ser *apenas* o centro da Francisca simbólica, que em verdade não é senão outra forma de representar o mundo de Levindo. O espaço geográfico (centro de Francisca, centro do Brasil) deixa então de ser o importante, para dar lugar a uma localização não mais espacial, mas *temporal* - nova utopia que substitui o mito cristão-comunista do passado ideal (a República Guarani) pelo mito igualmente comunista e cristão de uma teleologia social da história. A única sensação de continuidade com o passado é simbolizada pelo "fio de ouro de Francisca," que, "assim mesmo (...) era fiado na trama do mundo a vir," um fio que passa a faiscar "ligeiro entre as patas do cavalo como uma serpente de ouro em relva escura" (495-96). Promessa de um futuro a realizar-se no Nando agora transformado pelo poder do nome de Levindo.

2. Maíra e o princípio do Fim

O Isaías de Darcy Ribeiro retoma a figura do sacerdote em crise. Questionando os valores cristãos e ocidentais que constroem sua identidade branca, Isaías ainda tem seu conflito complexificado pela origem indígena. Habitante de dois mundo diversos, Isaías não consegue, em verdade, sentir-se à vontade em nenhum deles. Seu deslocamento essencial é refletido na figura de Alma, que como ele tenta sem sucesso abandonar a herança ocidental para ingressar no mundo indígena. Essa crise de identidades também é tematizada em um aspecto narrativo do romance. *Maíra* é estruturado, em parte, como novela policial. O assassinato de Alma desencadeia a investigação que põe a trama em andamento e lhe confere a estrutura policial. Estilo preferido da literatura dita 'pós-moderna,' onde a fragmentação da individualidade é tema constante, a forma policial pode ser traduzida

no sintagma *busca e determinação de uma identidade oculta*. Naturalmente, ao contrário do que se passa no romance policial tradicional, na versão pós-moderna a determinação da identidade torna-se impossível ou, quando acontece, revela-se infrutífera e ilusória. É precisamente o que sucede em *Maíra*. A morte de Alma permanece um mistério, mas simboliza, como o próprio Ribeiro afirmou, a *morte dos deuses* (Apud Figueiredo 14). Não esqueçamos que também os filhos gêmeos de Alma nascem mortos. Esperança frustrada de repetir o mito mairum da criação: “No contato com o mundo da história, o mito perde o vigor e a capacidade renovatória” (Figueiredo 14). De fato, ao contrário do que acontece em *Quarup*, *Maíra* é dominada pela temporalidade mítica, num movimento narrativo circular de avanços e retornos pontuado pela enunciação das lendas indígenas. Contudo, o mito encontra-se ali fragmentado, disperso, impotente. Assim como Isaías não consegue retornar ao passado da sua origem, em *Maíra* o mito se vê sufocado pela história do colonizador. A esfera religiosa, agora representada pela tradição cristã em suas vertentes católica e protestante, irrompe no mundo mítico com violência e autoridade. Prova disso é que todas as narrativas míticas encontram-se englobadas, em um nível superior de complexidade, pelos quatro grandes capítulos da obra, intitulados respectivamente *Antífona*, *Homilia*, *Canon* e *Corpus*. Termos que, na dogmática católica, designam as etapas de uma missa.

A autoridade do discurso religioso parece dobrar-se na autoridade autoral manifesta no subcapítulo *Egosum*. Incluído na seção *Homilia*, momento da missa em que se interpreta alguma passagem da Bíblia, *Egosum* é a contração de *Ego sum qui sum*, tradução latina da célebre frase com que Deus responde à pergunta de Moisés por seu nome: “sou o que sou” (*eyheh asher eyheh*). Afirmiação que, na realidade, colabora para ocultar ainda mais a identidade do emitente, assim como o texto oculta a identidade do autor. Desse capítulo deriva também a origem do nome do protagonista, quando o autor, ao referir-se aos profetas barrocos do Aleijadinho, revela: “Entre eles um me fala sem pausa e sem termo. É o da boca queimada pela palavra de Deus: Isaías” (215). Mas o Isaías de *Maíra* é um profeta fracassado. Ele percebe o conflito em que vive, o “meio da Encruzilhada” em que se situa, sem meta ou alvo final (224), porém essa percepção nada tem de redentora. Isaías está inevitavelmente preso às cadeias históricas que corroem toda a possibilidade do mito e do retorno à natureza. “*Preces mea non sunt dignae,*” afirma ele sem alimentar nenhuma esperança diante do Deus cristão ou do deus mitológico (225). Como Nando, Isaías desiste do sacerdócio, mas diferentemente de seu predecessor ele não encontra nenhum caminho alternativo de identificação ou salvação. Mesmo entre

a tribo mairum, Isaías permanece como o *tuxaua* encoberto, que nunca chega a revelar-se, contrariando assim a expectativa messiânica do povo.

Paralelamente à odisséia pessoal de Isaías, desenrola-se a história coletiva dos mairuns. Despido de sua potência renovadora pela contaminação logocêntrica do conquistador, o mito mairum já não tem forças para lançar o tempo numa repetição da origem. A história dos mairuns torna-se então uma história de decadência, de desagregação progressiva. A espera apocalíptica invade então o mundo dos índios personificada nas figuras de Bob e de Xisto, que não cessam de meditar sobre o fim dos tempos, “desastre que há-de-vir e já está à vista, inevitável e iminente” (251). Esse sentimento apocalíptico também marca as últimas páginas do romance, quando a narrativa se fragmenta numa multiplicidade de discursos e vozes. No fim, a busca da identidade é definitivamente abandonada como inútil; não é possível saber onde começa ou termina uma voz. Todos os falantes são assimilados num fluxo contínuo que é representação mesmo dessa concepção histórica progressiva e niilista. No fim, resta um falar indígena, perdido em meio à massa logocêntrica do discurso branco. Uma fala perdida e deslocada, que contribui apenas para acentuar a derrocada do mundo mítico e natural.

É preciso concordar com Vera Figueiredo, quando ela aponta uma diferença essencial entre *Quarup* e *Maíra* (14). Se no primeiro romance ainda existe a esperança de uma saída utópico-revolucionária, no segundo, toda possibilidade utópica é desintegrada, e a identidade nacional se perde num *estar entre* figurado pela inadequação essencial do mestiço. Contudo, *Maíra* é apenas o começo do fim. O livro ainda permite perceber a presença de uma saudade; um desejo de utopia que só não se realiza pela constatação mesma de sua impossibilidade. É apenas em *Utopia Selvagem* que Darcy ingressará de maneira completa num mundo *desutopizado*. Um mundo que se aproxima em muitos pontos daquele construído por Callado em *Expedição Montaigne*, mas também o supera. A última parte deste estudo será, portanto, dedicado a comparar o decidido movimento de *distopia* que se opera nos romances de maturidade de Callado e Ribeiro. A pergunta que, então, caberá fazer é: em meio a essa vasta desconstrução das utopias, ainda é possível encontrar uma resposta para a questão da identidade nacional?

3. Expedição Montaigne e Utopia Selvagem: desconstruir para reiniciar

Vicentino Beirão, o protagonista de *Expedição Montaigne*, é um personagem tão inverossímil quanto o gaúcho negro Pitu, tenente do exército brasileiro que se encontra prisioneiro de uma tribo de amazonas em *Utopia Selvagem*. Como Nando fora antes uma espécie de segundo Dante, Beirão é por sua vez um segundo Quixote. Levado ao delírio por sua leitura do pensamento liberal francês e pelos ensaios de Montaigne, Beirão decide organizar uma expedição redentora ao centro do país (novamente, o tema da busca do centro). Seu propósito é reunir um exército índio capaz de combater os civilizados e reverter os séculos de história do domínio branco no território brasileiro. Nessa empreitada de revanche pelo *estupro de Iracema* (30), o Sancho Pança de Beirão se torna o igualmente inverossímil Ipavu, índio inteiramente assimilado, cujo único interesse é reaver seu gavião caçador Uiruçu.

O caráter patético da aventura de Beirão é expresso em suas próprias palavras, sem que ele mesmo tenha consciência disso. Quando os dois membros da expedição terminam de atravessar o rio Morená, Beirão percebe que havia esquecido na outra margem o seu precioso busto de Montaigne. Ipavu recusa-se a entrar no rio novamente para buscar o curioso tesouro, e Beirão, usando a famosa sentença de Heráclito, responde: “Ninguém pode se molhar duas vezes no mesmo rio (...) porque da segunda vez é outra água, o rio é outro sempre” (62). O patético na situação é que o objetivo de Beirão é precisamente aquilo que ele enuncia como impossível: retornar à origem, voltar ao passado para recuperar a força primitiva do Brasil anterior à contaminação pelo colonizador. Ipavu, por sua vez, também é patético em sua tentativa de embranquecer-se. Índio perdido entre os prazeres étlicos oferecidos pela civilização e o amor por Uiruçu - único laço com a origem natural -, Ipavu morre tuberculoso em um bote carregado ao sabor da incerta correnteza do rio.

À crise de identidade de Ipavu vem acrescentar-se uma outra ainda mais acentuada: a do pajé Ieropé, que recusa o remédio branco a seus pacientes, mas utiliza-o ele próprio quando se vê em desespero. Numa tentativa de resolver tal crise, Ieropé se fragmenta em dois sujeitos diferentes. Sua salvação surge finalmente quando ele descobre Vicentino Beirão adormecido na gaiola de Ipavu e o toma por Fodestaine (Karl von den Steinen). Num espetáculo ritualístico cujo objetivo é precisamente reverter a história e derrotar Fodestaine, Beirão é queimado vivo pela tribo que, por instantes, recupera o agir coletivo da comunidade. Entretanto, o narrador se apressa em desfazer a magia do único incidente que poderia representar uma salvação utópica, uma *encruzilhada histórica*, em suas palavras:

Seja como for, e atestando, pelo menos nisso, a validade da

cantilena de Ieropé, o fogo que consumiu Vicentino Beirão podia realmente ter lavrado em dias de antanho, pois ninguém, no Brasil propriamente dito, soube dele, do fogo, ou de que, ou quem, teria sido por ele devorado e desfeito, ontem anteontem ou quando quer que fosse, faltando qualquer menção, registro ou referência, escrita ou de viva voz, ao mesmo. (122)

Sem a presença de um registro, de uma memória, histórica (escrita) ou mítica (oral), o acontecimento perde-se no fluxo incessante do tempo, que não permite nenhuma alternativa ou desvio. Ligada a esse fluxo, está também a canoa que conduz o defunto Ipavu. Aqui, é interessante assinalar a repetição da imagem que Callado utilizou nas linhas finais de *Quarup*. A serpente que o narrador antes desenhava no fagulhar traçado pelas patas do cavalo de Nando agora reaparece na canoa funerária, comparada a “uma escura serpente com topete de garça” (129). A morte de Nando transforma-o em Levindo e provê o material para a equiparação de sua trajetória com a misteriosa serpente dourada. Todavia, a morte de Ipavu e a repetição da imagem se manifestam em um contexto inteiramente diverso. Se em *Quarup*, o fio serpentino representava a conexão com o futuro utópico, em *Expedição Montaigne*, a canoa-serpente conduz um corpo inerte e sem esperança de ressurreição para o Morená, o “moitará dos rios e das almas” (128), mesmo rio a respeito do qual Beirão afirmara ser impossível a repetição da travessia.

Expedição Montaigne anuncia assim o esgotamento das utopias e a impossibilidade de refazer a história. Não é casual o fato de que os simbolismos cristão e marxista estejam completamente ausentes do segundo livro de Callado. O tempo histórico corre inexorável em direção a um futuro que já não permite nenhuma redenção ou ressurreição. Também *Utopia Selvagem* anuncia, já em seu subtítulo a impossibilidade de recuperar o passado: *Saudades da Inocência Perdida: uma Fábula*. No livro de Ribeiro, as utopias, mais que destruídas, são *desconstruídas*, revelando os projetos que se ocultavam por trás de suas estruturas fabulatórias. A história do tenente Pitum já não obedece aos princípios de linearidade narrativa e realismo que caracterizavam os romances anteriores. Situado num plano de experimentação superior, onde fantasia e realidade, história e ficção se mesclam, *Utopia Selvagem* é um microcosmos em estado de entropia.

Os mitos indígenas são também conjugados às fantasias do autor sobre os diversos brasis. No capítulo sobre Próspero, onde se descreve a sociedade perfeita controlada pelo super-computador, o narrador imagina a existência de pelo menos três brasis diferentes: o primeiro é o do tenente Carvalhal (Pitum), marcado pela Guerra Guiana, o

segundo é o das missionárias Uxa e Tivi, caracterizado pelo rodízio semestral das ocupações, e o terceiro - "um enésimo Brasil que devemos juntar aos já catalogados" (166) - é precisamente uma combinação dos dois anteriores. Na verdade, poderíamos falar ainda num quarto Brasil, o de Calibã e sua tribo, que em momento algum parece ser afetado por aquilo que ocorre nos outros.

Em meio a esse emaranhado de narrativas, mitos e utopias, a principal simbologia deriva da fábula shakespeareana da *Tempestade*. Simbologia que fora retomada por Rodó em seu *Ariel* e por Roberto Retamar em seu *Calibán*, conhecendo assim vasta fortuna no debate intelectual sobre a identidade latino-americana. No romance de Ribeiro, contudo, a figura de Ariel é substituída pela de seu mestre Próspero, como representante da ordem, do espírito e da civilização. Num eixo de oposições semânticas (ou "sistema binário", como define o próprio autor - 147), temos, portanto, de um lado, Próspero simbolizando a potência da Razão, e, de outro, o compósito Calibã-Imperador Impoluto, máscaras do carnavalesco e das potências da Imaginação. Na "Utopia Burguesa Multinacional" (148) relatada pelo narrador pode-se notar que a atuação de Próspero trai o equilíbrio do sistema. É Próspero quem, em última instância, controla e comanda o fluxo orgiástico oferecido pelo Imperador Impoluto. A Razão tem precedência sobre a Imaginação. Como o narrador deixa bem claro, Próspero é o *golem informático* que, penetrando em todas as esferas da atividade humana, unifica os discursos e racionaliza o agir.

Face a essa abrangente destruição de valores, existiria ainda alguma esperança, alguma proposta de caminho a seguir? O próprio autor parece nos dar indicações do contrário: "não pense o leitor que advogo o retorno à Barbárie (...) O que tenho é uma incurável nostalgia de um mundo que bem podia ser, mas jamais foi e que eu nem sei como seria e se soubesse não diria" (188). Em seguida, ele admite que reformar a sociedade, embora indispensável, é trabalho por demais complicado e - por que não dizê-lo? - virtualmente impossível. É preciso, portanto, desistir das utopias e da busca de um caminho redentor. Entretanto, em meio ao delírio carnavalesco do *apocalipse-utópico* do último capítulo, o antropólogo parece acenar com uma esperança através da retomada do mito derrotado de *Maíra*. Tivi torna-se Micura, aquela que irá parir Mina, futura mãe de Poró, possibilitando assim um retorno do mito. Tivi cumpre ou pelo menos anuncia o cumprimento da tarefa abortada anteriormente pela morte de Alma e sua prole. No festival orgiástico final, Calibã e Tivi se conjugam numa metamorfose animal onde suas identidades tornam-se indistinguíveis. Algumas páginas antes, ao comentar os idílicos sonhos de Calibã com

sua futura filha, é Tivi quem afirma: “Nada é impossível. Esta vida é feita de sonhos. Viver é sonhar” (171). Em seguida, o narrador apresenta a especulação da aldeia sobre como será o mundo após o nascimento de Poró: “Quando Poró nascer (...) outra vez sucederão os milagres (...) Que é que virá agora, pela mão de Poró, enriquecer o mundo, fazer a vida mais gostosa de viver?” (ibid.). Desse modo, a grande brincadeira de Ribeiro possui pelo menos um fundo de seriedade. Não é possível afirmar que o autor esteja plenamente consciente da força contida nessa fantasia final. A voz do narrador anuncia apenas uma saudade *daquilo que podia ter sido, mas não foi*.

Não obstante, o romance apresenta uma outra possibilidade de leitura, não mais utópica certamente, mas ainda capaz de oferecer uma resposta ao problema da identidade nacional.

4. Conclusão: Depois do Apocalipse, o sonho...

Em entrevista concedida à *Revista Nossa América*, em 1993, Antonio Callado oferece uma importante contribuição ao problema da identidade nacional:

No fundo de nós mesmos, achamos que estávamos aqui, na praia, quando chegou a caravela, ou estávamos na amurada da caravela? Não se trata de termos sangue de índio ou cara de branco, pois, perdoem-me os meus colegas, aquele que escreve tem nas veias tinta e não sangue. *Praia ou caravela são, para nós, uma decisão intelectual.* (32)

No início deste estudo apontamos, por meio da concordância entre as sentenças de Borges e Sergio Buarque de Holanda, a comunidade de um problema que envolve a América Latina como um todo. Agora, aproximamos a afirmativa de Callado de outra sentença borgiana para fechar o ciclo: “porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (1974: 274). Como Callado, Borges situa a questão da identidade no plano de uma decisão. Incapaz de crer em qualquer espécie de essencialidade, Borges só pode manter a segunda opção: ser argentino é colocar uma máscara voluntária. É construir e escolher por si mesmo sua própria identidade. Em lugar de lamentar-se pela ausência de um passado histórico ou de um rosto determinado, a América Latina deve encontrar nesse vazio uma abertura, uma força e um destino que já não são mais possíveis na antiga e esgotada Europa. É essa força que *Utopia Selvagem* aponta, conscientemente ou não, ao desistir das utopias em favor do *sonho* (“Esta vida é feita de sonhos”). Sem uma identidade fixa, o Brasil pode ser muitos Brasis. Em algum

deles devem encontrar-se as energias que permitirão um saudável casamento entre mito e razão. Não, certamente, o mundo do computador Próspero, onde a Razão ainda é autoritária e controladora, mas um outro, onde a convivência das imagens e do *logos* descubra a possibilidade de uma harmonia criadora. A literatura não é o menor espaço de realização possível desse ideal. Afinal, como dizia ainda Borges, "si no abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores" (1974: 274).

—Erick Felinto

University of California, Los Angeles

NOTAS

¹ É João Cezar de Castro Rocha quem observa o perfeito paralelismo da sentença de Borges com a afirmativa de Sérgio Buarque de Holanda. Cf. Felinto, Erick e Castro Rocha, João C. "Apresentação" a *Imagens de América*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994, p. 5.

² Para alguns críticos, os países do terceiro mundo e, em especial, os da América Latina são considerados mesmo pós-modernos *avant la lettre*. O pós-modernismo seria uma característica essencial da sensibilidade estética dos países descentralizados.

³ Cf. Cioran, E. M. *Exercices d'Admiration: essais et portraits*. Paris: Gallimard, 1986.

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. *El Tamaño de mi Esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

_____. *Obras Completas I (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Callado, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. "Eu e a Brevidade do Conto." *Revista Nossa América*. São Paulo: Memorial da América Latina, n. 2, ano 1993.

Figueiredo, Vera Follain de. "O Intelectual vai à Selva: três Viagens em busca do Passado." *Imagens de América*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

Ribeiro, Darcy. *Maíra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Utopia Selvagem: Saudades da Inocência Perdida, uma Fábula*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

Felinto, Erick e Castro Rocha, João C (orgs.). *Imagens de América*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.