

**LITERATURE AND CULTURAL STUDIES**

# Os filhos da natureza: Figurações do indígena no romance brasileiro dos anos 1930

Luciana Murari

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, BR  
lmurari@hotmail.com

Este artigo objetiva analisar representações do indígena na literatura ficcional brasileira da década de 1930, buscando compreender sua incorporação ao imaginário nacional naquele momento. Trata-se de um contexto de aprofundamento do debate sobre a modernização social, produtiva e institucional do país, sobretudo no sentido da promoção da industrialização nas áreas de economia mais dinâmica e da ampliação da presença estatal na vida do país, particularmente através de sua expansão em direção ao interior e às regiões de fronteira. Buscamos observar as formas de sua percepção como objeto, obstáculo e sujeito histórico e para tal foram selecionadas manifestações literárias bastante diversas: a literatura de entretenimento de Menotti del Picchia, a escrita neorrealista de Graciliano Ramos e a ficção mística e introspectiva de Cornélio Penna. Por meio de tal diversidade, intentamos alcançar um amplo horizonte de possibilidades em torno do problema exposto. Observamos, enfim, nos romances em debate, que os indígenas surgem mais frequentemente como figuras ou símbolos que como pessoas ou povos reais e contemporâneos, e que sua imagem participa dos projetos modernizadores, mas também contribui para o debate sobre a formação histórica do país.

This article analyzes representations of indigenous people in Brazilian fiction from the 1930s to understand their presence in the national imaginary of the time. At the time, there was a deepening of the debate on social, productive, and institutional modernization, especially toward the promotion of industrialization in the most dynamic economic areas and the expansion of the state presence in the inlands and the wild regions. The research sources selected for this article include Menotti del Picchia's entertainment literature, Graciliano Ramos's neorealist writing, and Cornelio Penna's mystical and introspective fiction. Through such diversity, the author looks for perceptions of the indigenous as objects, obstacles, or historical subjects. Indigenous peoples are most often viewed as figures or symbols rather than real and contemporary individuals, and their image is simultaneously involved with modernization projects and questioning the country's historical trajectory.

A definição do *selvagem* exerce sua principal funcionalidade ao atuar como categoria de verificação da identidade do europeu ocidental, afirma Gilberto Mazzoleni em seu estudo dos escritos de Cristóvão Colombo. Daí em diante, e até os nossos dias, a pertinência do indígena à natureza, sinônimo de ausência de cultura, ou de uma “boa cultura”, identifica-se com a noção de “estado de natureza”, seja em seu viés negativo — a carência de recursos materiais —, seja em seu viés utópico, como expressão de pureza e perfeita harmonia com o ambiente (Mazzoleni 1992, 44–46).

Nesse artigo, buscamos acessar questões críticas da vida intelectual brasileira dos anos 1930 através da análise de algumas representações do indígena na literatura ficcional do país. Em debate estão as diversas formas de sua incorporação ao imaginário nacional, em um contexto de aprofundamento do processo de modernização e de avanço da presença estatal nos confins do território. Antípoda e potencial obstáculo ao esforço “civilizador”, cabe-nos acompanhar as condições de sua visibilização através da produção literária,

tradicional meio de expressão da intelectualidade em sua abordagem das grandes questões nacionais, sobretudo, naquele momento, através do romance.<sup>1</sup>

Para tal, escolhemos a trilogia de Menotti del Picchia, formada por *A República 3.000*, *Kalum e Cummunká; Caetés*, de Graciliano Ramos; e *Fronteira e Dois romances de Nico Horta*, de Cornélio Penna. Nesses romances, distintos em muitos sentidos — valor literário, estética, densidade, ideologia, público —, os indígenas não surgem propriamente como personagens, mas como objetos, figuras ou símbolos. É a dimensão de sua *imagem* que será aqui abordada.

## Do “balsâmico indianismo” a Gilberto Freyre

Mitologia fundadora da literatura de afirmação nacional, exemplarmente representada pelo romance alencariano — *O Guarani* e *Iracema*, sobretudo — o indianismo romântico fixou no imaginário brasileiro a perspectiva da integração do autóctone à herança lusitana e da conseqüente formação de uma idiosincrasia propriamente brasileira, nem mais europeia, nem mais indígena. Essa condição de elemento de diferenciação da nacionalidade remetia a figura do indígena à origem colonial e a uma herança cultural e biológica de caráter disperso e impreciso, exercida via miscigenação.

No início do século XX, o mito indianista soava obsoleto, destoando do acento realista e pragmático dos que pensavam o futuro do país na perspectiva do avanço do capitalismo. Em *Urupês*, publicado originalmente em 1914, escrevia Monteiro Lobato ([1918] 1982, 145), “Esboroou-se o balsâmico indianismo de Alencar ao advento dos Rondons que, ao invés de imaginarem índios num gabinete, com reminiscências de Chateaubriand na cabeça e *Iracema* aberta sobre os joelhos, metem-se a palmilhar sertões de Winchester em punho”. O divórcio entre a literatura e a realidade nacional não poderia ser mais evidente, naquele momento em que o indígena *hic et nunc* impunha-se ao olhar das consciências nacionalistas através de expedições exploratórias e etnográficas como as do general Cândido Rondon.

Com seu acurado senso de realidade, Lobato havia já desmontado o mito e o transportado ao tempo presente. Não seria o indígena, e sim seu descendente direto, o mestiço vulgarmente denominado *caboclo*, o personagem-símbolo de uma nacionalidade embotada e doentia, na figura do Jeca Tatu. O anti-herói nacional alçado por Lobato e pela corrente regionalista à condição de personagem simbólico da situação brasileira ocupava o centro do debate para aqueles que olhavam o país a partir do chamado *sertão*, espaço impreciso que denota uma condição de “não modernidade”, sua ausência ou recusa, sinônimo de atraso, mas também de autenticidade nacional.

Por outro lado, para aqueles que enfocavam o povo brasileiro a partir das cidades, em geral dos centros comerciais e administrativos que formavam o núcleo dinâmico da economia exportadora, o personagem-símbolo tinha passado a ser, sob as lentes do cientificismo da “geração de 1870”, o mulato, protagonista da literatura naturalista em sua pretensão de registro da experiência da gente comum, a população pobre e inculta até então insignificante na representação da realidade nacional.<sup>2</sup> Decerto, os chamados “tipos puros” são menos comuns na representação literária ficcional de cunho naturalista do que os mestiços, em particular o caboclo e o mulato.

A simbologia do indígena como ancestral do brasileiro volta ao centro do debate sobre a nacionalidade com a eclosão do Movimento Modernista de São Paulo, em 1922, que promoveu a retomada de referências românticas e a adoção de estéticas que valorizavam as manifestações do inconsciente, o irracionalismo e as mitologias dos povos ditos “selvagens”, em consonância com as manifestações primitivistas em voga entre as vanguardas europeias. A figura do indígena assumiu uma importância singular no nacionalismo programático do período pós-1924, quando o modernismo supera sua fase inicial, ainda bastante focada na ruptura com os academicismos e na promoção do sincronismo entre a literatura brasileira e as tendências internacionais.

Daí em diante, o projeto de criação de uma arte essencialmente nacional é assumido pelos dois principais projetos nacionalistas do período, reunidos em torno das figuras de Oswald de Andrade e Plínio Salgado. Segundo Eduardo Jardim de Moraes, os dois grupos convergiam a partir da influência de Graça Aranha, sobretudo através de *A estética da vida*, sua obra de 1920, que defendia a ideia de que a inserção da cultura brasileira no contexto internacional apenas seria viável através da valorização de sua singularidade. Esse ideal seria alcançado através da integração sintética das diferentes referências que a compunham e

<sup>1</sup> A principal referência atual para a abordagem da vida literária brasileira da década de 1930 é a obra de Bueno (2006).

<sup>2</sup> O principal promotor da ideia do mulato como tipo brasileiro por excelência é Sívio Romero, nos capítulos teóricos de sua *História da literatura brasileira*, publicados em 1888.

de uma abordagem espontânea, intuitiva e afetiva da alma popular, que possibilitasse criar uma cultura autenticamente brasileira (Moraes 1978; Aranha 1921).

O simbolismo em torno do indígena manifesta-se de forma diversa em cada uma daquelas duas versões, mas é central em ambas. Na versão do *Manifesto Pau Brasil* (1924) e, posteriormente, do *Manifesto Antropófago* (1928), a violência é um componente fundamental da assimilação, pela via da “deglutição”, dos elementos culturais estrangeiros, assim incorporados e transformados. Na versão do *Manifesto Verde-amarelo* e do grupo da Anta, a assimilação é um processo mais pacífico, embora também mais vigilante quanto à manutenção da liderança dos elementos luso-brasileiros na cultura nacional. O índio é o substrato que garante a unidade de sentimentos do brasileiro e, embora absorvido pelos colonizadores, teria neles inoculado uma força capaz de garantir sua resistência aos elementos alienígenas, também destinados à integração à raça brasileira (Moraes 1978).

Devemos, entretanto, atentar para o fato de que a figura do indígena na formação do ser nacional foi mantida, nas duas versões, no terreno do mito. Na versão de Plínio Salgado, teria sido a aniquilação do tupi ao longo do processo colonizador que fez dele onipresente no sangue do brasileiro: “Toda a história desta raça corresponde [...] a um lento desaparecer de formas objetivas e a um crescente aparecimento de forças subjetivas nacionais” (Picchia et al. [1929] 1982, 361). Na obra-prima da antropofagia, o *Cobra Norato*, de Raul Bopp ([1931] 2001), encena-se um mundo primitivo inspirado pelas mitologias indígenas, uma Amazônia alegórica e misteriosa construída a partir de fontes da cultura popular capazes de promover a reconstituição da memória de um mundo ainda sagrado, mágico e autêntico. Outra obra-prima antropofágica, o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1928, é também permeada pelos mitos indígenas. No entanto, embora o personagem central seja nativo de uma tribo amazônica, nasce negro e passa a branco, mantendo-se em uma condição racial elusiva que pode ser lida como uma metáfora histórica, em chave paródica, da doutrina do “branqueamento” defendida por Sílvio Romero (Andrade [1928] 1988).<sup>3</sup>

Por outro lado, enquanto o nacionalismo programático dos anos 1920 tendia a inserir o indígena na visão lírica e desencarnada das “forças subjetivas”, como ancestral totêmico garantidor da sacralidade do ser nacional, reconhecia-se que a figura do autóctone possuía ainda, em que pese o “lento desaparecer de formas objetivas”, uma existência concreta no tempo e na história. Em 1929, não muito depois da publicação de *Macunaíma*, Mário de Andrade escreve um conto em que o indígena torna-se objeto de uma narrativa realista, focada no contemporâneo e renovada pelo escritor através da linguagem modernista. O “Caso em que entra bugre” narra a aventura de um coronel do interior de São Paulo que, com a justificativa de procurar por outro potentado local que havia sido supostamente morto por um ataque indígena, organiza uma “bandeira em regra, [com] equipamento completo e dezoito companheiros decididos” (Andrade [1934] 2009, 166).<sup>4</sup> A procura pelo desaparecido é acompanhada pela busca de possíveis sinais de sua passagem pelas trilhas do sertão, e faz uso do “cherloquismo sertanejo” (prática cara à cultura do autóctone) para significar os mínimos indícios dos eventos anteriores. Esses são lidos a partir de peculiares concepções acerca dos hábitos e comportamentos indígenas, tais como: “Bugre mata para roubar. Porém não aprendeu a tirar a bota do pé. Corta a perna junto do cano e depois vai cavocando a carne. [...] Depois a bota serve de chapéu nas dansas, ou pra enfeite de cintura”. Ou: “gente nú, bugre escraviza só, não mata” (Andrade [1934] 2009, 167, 168).<sup>5</sup>

No entanto, o real objetivo daquela “bandeira” não era o declarado resgate do fazendeiro desaparecido, pois esclarece o narrador: “E afinal; a razão conhecida era que tinham vindo em busca do Marciano, mas si aquela gente fosse capaz de se analisar, a verdade é que tinham vindo matar bugre, nada mais. Estavam ferozes e completamente caçadores” (Andrade [1934] 2009, 170). Assim, logo que atingidos pelas flechas dos índios, os sertanejos dão início a uma saraivada de tiros, e empreendem uma verdadeira caçada. A narrativa se encerra já no fim da batalha com a contrastadora observação de um casal de índios feridos pelos tiros dos revólveres, cena que se esmera em detalhes, acompanhando momentos de dor e exasperação, afinal abreviados pelos “tiros de misericórdia” desfechados pelos sertanejos.

A verdadeira empatia pelo sofrimento humano aí contida não exprime a percepção dos personagens, mas apenas a do narrador, uma vez que o conto se encerra com a descrição do retorno do grupo à fazenda de origem: “Voltavam felizes com bem rapidez, e muita coisa para satisfazer por dentro. E por fora também, com as pabulagens!” (Andrade [1934] 2009, 173–174) O casal de índios era, observa o narrador, apenas um

<sup>3</sup> Sobre a doutrina do branqueamento, ver Murari (2013).

<sup>4</sup> O conto, datado de 1929, foi publicado pela primeira vez em *Contos de Belazarte*, de 1934, mas foi retirado da coletânea a partir de sua segunda edição. Atualmente está incorporado ao volume *Obra imatura*.

<sup>5</sup> As citações desse e de todos os demais trechos de obras literárias obedecem à ortografia original da edição consultada.

exemplo dos feitos do grupo, pois a sinistra contabilidade de que se gabariam os sertanejos em suas futuras “contações de causos” inspiradas pela viagem seriam ainda mais impressionantes: “Isso foi só o pano-de-amostra de ãa matança em regra que somou duas dúzias de bugres, contando os curumins, e não contando o que apareceu pela metade e temporão no ventre da mãe morrendo. Dias depois deram com o mocambo, que era uma aberta artificial do mato. Cêrco bem feito e tiro em pleno sol das quatorze horas” (Andrade [1934] 2009, 173).

A barbárie da aproximação entre os “civilizados” e os indígenas não era ainda, no final da década de 1920, parte do passado, o que o conto de Mário de Andrade comenta em um tom entre irônico, patético e mortificado. A própria intelectualidade do país vivia ainda sob a influência do padrão cientificista que impunha uma hierarquia entre as “raças humanas” segundo seus supostos graus diversos de perfectibilidade. A superação desse paradigma tornava-se evidente com a publicação de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933, sob a influência da antropologia de Franz Boas. Na obra, Freyre desautoriza as noções até então prevalentes acerca da superioridade de uma raça em relação a outra, definindo a cultura como fator explicativo anterior. Assim, explica a relação entre as raças brancas, indígenas e negra no Brasil como algo próximo a uma relação de reciprocidade que conduzia à harmonização e à integração. No tocante aos nativos, valoriza sua influência na sociedade colonial, argumentando que sua submissão foi paralela à incorporação de sua cultura à nova civilização que se formava (Freyre [1933] 1984). No entanto, a interpretação de Freyre não eliminou completamente a ideia de raça e fez um uso contraditório dela.<sup>6</sup> De qualquer modo, o deslocamento dos paradigmas vigentes foi, como em geral, um processo bastante lento e que não necessariamente conduzia à superação imediata dos padrões científicos até então em vigor.

### “De humano nem sequer tinham a pele”: As aventuras de Menotti del Picchia

De forma geral, podemos dizer que, nos anos 1930, as concepções vigentes sobre a cultura indígena mantinham-se obscuras e fiéis a clichês primários mesmo entre muitos intelectuais. Dentre os escassos exemplos da presença do indígena na literatura ficcional do país, chama a atenção a obra de Menotti del Picchia, em uma linha editorial que pode ser definida como “literatura de lazer”, livros de aventura direcionados para o público juvenil. Na década de 1930, Picchia parecia abandonar a perspectiva nacionalista a que havia se dedicado dentro do grupo dos intelectuais modernistas conservadores ligados a Plínio Salgado, na década anterior, e expurgava a força simbólica que a figura do autóctone havia adquirido na cultura brasileira, tanto no contexto romântico quanto no modernismo.

*A República 3.000*, publicado em 1930, foi o primeiro desses romances, e ganhou novas edições relativamente recentes.<sup>7</sup> A situação ficcional imaginada por Picchia nesse romance de aventura e nos dois seguintes remete às inúmeras expedições que, desde o século XVI, percorreram o interior do país, movidas por objetivos científicos, estatais e econômicos. Aqui, os expedicionários fazem parte de uma comissão técnica militar enviada ao sertão brasileiro, mais especificamente à Amazônia, para fins de mapeamento geográfico. No entanto, o grupo se vê subitamente às voltas com um temido ataque indígena. Bastaria enumerar algumas das expressões utilizadas pelos personagens brancos e pelo narrador para referir-se aos indígenas para ter uma ideia dos termos da representação dos nativos, resumidos à condição de “figurantes” da aventura. Na qualidade de inimigos imediatos, definem-se pelos estigmas da barbárie, e os termos mais comuns para designá-los são aqueles que remetem à animalidade, em particular à imagem do macaco (*símio, macacada, macacão, gorila*).

Os indígenas da narrativa, “monstros”, “gigantes”, “bandidos”, são, naturalmente, antropófagos, “gulosos”, “glutões” que, vistos pelos soldados como alvos de caça, acabaram por caçá-los, avaliando o valor de suas presas, na expressão do narrador, “tal qual nossas matronas deante das peças espostas nos ganchos de um açougue, avaliavam a gordura das prêas” (Picchia 1930, 51). Suas práticas antropofágicas não são representadas como expressão ritualística, e sim como resultantes de seu gosto por carne humana. Poucas são as referências a sinais de cultura, uma vez que o próprio ritual antropofágico é definido como uma “trágica pantomima”, “tripúdio macabro”, um banquete preparado por velhas índias, “bruxas do inferno”, que “guinchavam”, mostrando suas “bocas desdentadas”. Vistos como grupo social, os indígenas são os antagonistas perfeitos, uma vez que estão fora do alcance da condição humana e podem ser combatidos sem culpa.

<sup>6</sup> Sobre os conceitos de raça e cultura na obra de Gilberto Freyre, ver Araújo 1994, 27–41.

<sup>7</sup> Trata-se de que podemos definir como um sucesso editorial, para a época, tendo sido traduzido para o francês e o italiano. A partir de 1949, o livro ganhou o título de *A filha do Inca*, mas as edições mais recentes, publicadas nas décadas de 1980 e 1990 pela coleção juvenil da Ediouro, retomaram o título original.

Isso não impedia, entretanto, que os “selvagens” se comovessem ao assistir à contrição devota com que os prisioneiros brancos agarravam-se a seus santos antes do sacrifício – sinal do que seria o apelo evidente e universal da fé cristã. O mesmo não é válido para os rituais indígenas, naturalmente. Não obstante, ao final de todas as peripécias do romance, a força, a esperteza e a resistência dos expedicionários, aprimoradas pelo aprendizado adquirido no contato com o ambiente da floresta amazônica, possibilita que a maioria deles sobreviva aos ataques dos índios. Esses nem mesmo chegam a levar a cabo seu próprio ritual quando confrontados com a superioridade intelectual e tecnológica dos representantes da “civilização”.

Por outro lado, nem todos os participantes da expedição eram propriamente brancos, e nem dotados da frieza matemática com que o herói do livro, o capitão Paulo, enfrentava os perigos da selva, cabendo aos demais – mestiços e/ou interioranos – atitudes temerárias e cômicas que acentuavam a excepcionalidade do líder, um cientista branco, ansioso por conhecer “a essência das cousas e os mistérios do mundo” (Picchia 1930, 15). Há na obra, entretanto, espaço para a valorização do saber indígena de um dos personagens mestiços, que propiciava ao grupo maior capacidade de enfrentar o ambiente da floresta, muito embora essa virtude seja atribuída a sua ancestralidade mestiça, como descendente de bandeirantes e parente do General Rondon. Ou seja, o conhecimento da floresta relaciona-se a uma influência pretérita, intermediada pelo branco na figura do caboclo ou mameluco, seu aliado no avanço da “civilização”. O bandeirante, mestiço nobilitado como ancestral da sociedade paulista, ou seja, da elite de origem lusa do estado, é uma referência positiva por si só, como intermediário aceitável na transmissão do conhecimento indígena da floresta ao mundo civilizado.<sup>8</sup>

O episódio do ataque indígena é, entretanto, um incidente que não participa do motivo central da narrativa, próximo à ficção científica. No prefácio escrito por Picchia para uma das reedições de *A República 3.000*, o autor o define como “a visão futuroológica do mundo da técnica e da cibernética, antecipando descobertas e propondo problemas, alguns posteriormente resolvidos e outros ainda em equação” (Picchia [1930] 1980?, 7). O futurismo significa, nesse romance, uma contrapartida ao mundo bárbaro dos indígenas, apresentado nos seus primeiros capítulos; ou, se quisermos, funciona como uma metáfora do atraso tecnológico em um país periférico. Na economia da narrativa, o evolucionismo posiciona três mundos em confronto: o mundo dos leitores e do autor é o universo tecnológico almejado pelo Brasil no início dos anos 1930; os indígenas evocam o passado da humanidade e seus ancestrais, os macacos; o mundo fantástico que se dá a conhecer aos expedicionários é uma civilização futurista, cuja imagem é construída a partir de uma ancestralidade inca e cretense, superior em todos os sentidos à modernidade ocidental, e capaz de realizar as utopias tecnológicas de um mundo plenamente racional. Os indígenas nada mais são que a perfeita expressão da irracionalidade, da animalidade, do caos.

Apesar do sucesso alcançado por este *A República 3.000*, Picchia apenas retornou ao gênero em 1936, com *Kalum, o mistério do sertão*. Na “Nota ao leitor” do início do volume, Picchia define sua literatura de aventuras como um “duplo serviço” ao país: a nacionalização do livro e o abasileiramento da literatura, ao inserir a ficção no ambiente geográfico do país, e assim “socializar o espírito de nossa gente e nossa paisagem” (Picchia 1936, 5). Portanto, o argumento nacionalista dos tempos da militância modernista do escritor aplica-se doravante a uma alegação de que os escritores brasileiros deveriam escrever livros para o público jovem baseados em um repertório temático e um ambiente físico coerentes com a realidade do país.

*Kalum* apresenta novamente uma expedição à região amazônica, desta feita com um objetivo bastante peculiar: realizar filmagens de uma tribo de “comedores de homens”, feito inédito que conferiria ao promotor da aventura, o alemão Karl Sopor, riqueza e celebridade instantâneas. Auxiliado por uma escolta formada por “dois mamelucos, um hinhú [*sic*], um cuiabano, um chinês, cozinheiro da turma, e do seu ajudante Fritz Unzer” (Picchia 1936, 7), o aventureiro pretendia realizar um filme “no gênero de Trade-Horn [*sic*]”. Trata-se uma referência a *Trader Horn* (1931), primeiro filme de ficção rodado na África, celebrizado não apenas pelo imenso sucesso de bilheteria como pelos trágicos acidentes ocorridos durante as filmagens.<sup>9</sup> O protagonista defende a ideia de que ficaria milionário, pois o mundo todo estava ansioso por assistir às cenas de canibalismo do célebre “banquete da morte” dos “kurongangs”, tribo ficcional isolada, mestiça entre guaranis e uros.<sup>10</sup> Caracterizada como uma “raça diabólica”, dada à degola dos prisioneiros, o romance a define como possuidora de conhecimentos avançados em drogas medicinais preparadas a partir de essências da floresta. O escritor não deixa, também, de elogiar a compleição atlética dos “monstruosos gigantes”, ainda que nada disso melhore sua caracterização: apenas torna-os antagonistas mais temíveis.

<sup>8</sup> Sobre a mitologia bandeirante, ver Ferreira (2002).

<sup>9</sup> *Trader Horn* (“Mercador das Selvas”, 1931), 123 minutos, direção de W. S. van Dyke, roteiro baseado no livro de Ethelred Lewis, adaptado por Dale van Every.

<sup>10</sup> Referência aos urus, indígenas que habitam regiões andinas no Peru e na Bolívia.

Assim como a ambientação na floresta amazônica dispensa qualquer realismo na descrição do ambiente natural, o grupo indígena menos ainda se beneficia de qualquer noção de conhecimento etnográfico, já que a obra limita-se a negar explicitamente a condição humana da tribo imaginária: “Raça de monstros, que de humano nem sequer tinham a pele, toda untada de rubro e de caolim, parecendo, ao longe, pavorosos animais com a carne sangrenta e os ossos expostos” (Picchia 1936, 20). A definição da mentalidade dos indígenas em geral — e de seus mestiços — como presa das “crendices e superstições ancestrais” conduz o narrador a defini-los como impressionáveis e temerosos, criando uma contraposição óbvia entre o vigor físico e a estreiteza mental dos “kurongangs”. Afinal, se o primeiro os tornava temíveis em sua capacidade de exercer a violência, o segundo deixava-os suscetíveis à engenhosidade dos ditos “civilizados”.

No romance, pouco se cria no sentido de uma caracterização detalhada dessa tribo imaginária, pois rapidamente entramos em contato com Bogum, “chefe das almas”, o sacerdote máximo da tribo, nada menos que um religioso católico branco que havia se misturado aos indígenas, fingindo-se de bruxo e utilizando dos efeitos da pólvora para espantá-los. Esse personagem, que logra sobreviver graças à manipulação dos impressionáveis “selvagens”, possibilita ao autor uma crítica à civilização europeia, movida pela cobiça argentária que havia levado o grupo àquela aventura entre a tribo apesar dos altos riscos envolvidos. A crítica ao materialismo, não obstante, não conduz a qualquer relativização da luta contra a “barbárie”, pois o protagonista e sua comitiva demonstram, na lógica da narrativa, a superioridade da mente sobre a força.

Seguem-se inúmeras peripécias que, graças à esperteza dos brancos e ao auxílio da tecnologia, conseguem livrar o grupo de ser inteiramente devorado pelos indígenas, pois, segundo o falso feiticeiro, “Tupan pede sangue” (Picchia 1936, 42). Esse é apenas um exemplo da desinformação etnográfica do autor, pois a identificação de *Tupã*, palavra utilizada pelos índios para referir-se ao trovão, com o Deus da cristandade, foi resultado da tradução da mitologia tupi elaborada pelos primeiros missionários jesuíticos que chegaram ao Brasil, para fins de “conversão do gentio” (Bosi 1992, 65–66).

Por outro lado, a condenação da violência dos “kurongangs” do romance e a negação de sua humanidade não impedem a observação de uma de suas cerimônias como uma exibição dotada de valor estético. Autorizado a filmar o ritual indígena, o protagonista Karl assiste a “um espetáculo altamente pitoresco. O sentido do ritmo e da música era inato nesses selvagens. Em nenhum palco europeu um corpo coreográfico, ensaiado pelos mais célebres criadores de danças, imaginara figuras tão interessantes” (Picchia 1936, 56). Segue-se a narração de um trecho da “dança da volúpia”, filmada pelo protagonista:

O bailado estava na proximidade do auge. Os corpos retorciam-se, exprimindo ânsia, desespero e volúpia. Os dansarinos cruzavam-se, desarticulavam-se, formavam grupos plásticos que se dissolviam na orgia do movimento para dar lugar a outras composições novas, feitas por dezenas de estátuas móveis, efêmeras, criando a beleza das posturas rítmicas, de uma prodigiosa expressão de lascívia ou de anseio.

Karl estava encantado.

Bruscamente, ouviu uma série de gritos, como si um bando de ninfas houvesse surgido da profundidade da terra. E um grupo de vinte virgens selvagens, nuas, de corpos perfeitos, rompeu no meio da orgia coreográfica. (Picchia 1936, 57–58)

Essas e outras cenas deixam claro que a principal referência para a construção do universo ficcional de Picchia nesse romance é o cinema, mais especificamente *Trader Horn*, que tem como cenário a selva africana. Não apenas a caracterização dos indígenas brasileiros limita-se aos erros e preconceitos criados por uma disposição totalmente eurocêntrica consagrada pelo senso comum, como a simbologia da luta da civilização contra a barbárie ignora manifestações específicas e converte o olhar em direção ao “selvagem” em uma fantasia primitivista inespecífica. A narração do “bailado” indígena, desvestido de qualquer sentido cerimonial e convertido em mero espetáculo, o torna capaz de despertar uma admiração artística alheia ao significado do evento. Na confusão que aplaina as diferenças consideráveis entre as manifestações da cultura negra e as da cultura dos nativos brasileiros, atribuindo a essa última uma estética claramente inspirada na primeira, a atração do “exótico” compõe uma genérica “diferença” valorizada como tal — desde que esvaziada de significado e observada a partir de fora, por óbvio.

Em relação ao livro de 1930, os personagens “bárbaros” recebem em *Kalum* maior atenção, ainda que sua representação recorra a estereótipos disparatados e que eles não possuam caracterização individual. A completa alienação em relação às culturas indígenas brasileiras permite ao autor, ainda, nomear seus personagens indígenas como Bogum, Kalum e Changô, referências evidentes às entidades religiosas africanas

Ogum, Calunga e Xangô, o que evidencia novamente a indistinção entre indígenas e negros, e reforça a analogia com o filme hollywoodiano.

A parte central do romance é uma continuação de *A República 3000*, dedicando-se à apresentação de um reino subterrâneo onde vivia uma civilização tecnológica superior, igualmente ameaçada pela barbárie dos “kurongangs”. Mais uma vez, a modernidade ocidental é contraposta a duas outras realidades: a da barbárie, por um lado, e a da evolução da espécie humana, por outro. Favorecido pela sorte, por sua perícia e inteligência, o protagonista não apenas sobrevive aos “kurongangs”, como conhece uma civilização mais elevada e nela encontra o amor de Elinor, definida como um “retôrno ao tipo primitivo de nossa espécie” que teria conservado “latentes os sentimentos ancestrais da [...] estirpe” (Picchia 1936, 168–169). Isso porque os seres humanos superiores, plenamente racionais, não conheceriam o amor, o que permite ao protagonista o acesso ao melhor dos mundos da superioridade tecnológica e da felicidade amorosa. Quanto aos indígenas, não há nenhuma referência a esses temas.

O terceiro título da série dedicada por Menotti del Picchia à imaginação de expedições pelo interior do país em busca dos mistérios escondidos pelo sertão foi *Cummunká*, publicado em 1938.<sup>11</sup> O tom desse romance difere completamente dos anteriores, muito embora o pano de fundo seja muito semelhante. O que temos é uma espécie de paródia dos livros anteriores, em que a tônica prevalecente não é mais a aventura, mas o humor. A expedição imaginária aqui busca os sertões do país com o único objetivo de despertar o interesse do público e elevar as vendas do jornal *Rebate*. Sob o pretexto de uma iniciativa cívica, os participantes da aventura põem em prática o projeto de uma “epopeia sertanista” legitimada pelo chamado da ancestralidade, com o intuito de promover uma “bandeira espetacular, idêntica às que organizavam nossos avós” (Picchia 1938, 17).

Os participantes da expedição diziam promover “a sincronização dos lances heroicos dos bandeirantes na selva com a trepidação dos leitores nos asfaltos da cidade... Sensação, cinematismo, coisas de arrepiar” (Picchia 1938, 18–19). O tom da narrativa parodia, por um lado, a citada moda da exaltação do bandeirante, propagandeada por intelectuais do grupo modernista conservador, ao qual Picchia estivera ligado nos anos 1920, enquanto, por outro lado, remete à celebração da modernidade urbana operada pelos vanguardistas do movimento.<sup>12</sup> No entanto, a narração da viagem no romance observará com olhos desconfiados os dois núcleos temáticos, ou seja, tanto a mensagem conservadora e conquistadora do interior do território quanto o comportamento festivo dos homens urbanos deslumbrados pela técnica e a velocidade serão alvos da observação irônica do narrador e, surpreendentemente, da sobriedade dos indígenas, desencantados com os rumos do mundo “civilizado”.

Diferentemente dos livros anteriores, nesse romance os indígenas ganham voz e tornam-se verdadeiros personagens. Não se trata, entretanto, no caso, de imaginar alguma resistência dos “bárbaros”, aqui liderados por uma tribo xavante, contra a invasão da civilização, pois os índios observam o avanço dos expedicionários com olhar distanciado e traçam um plano altamente racional para detê-los. Enquanto os brancos se acreditavam capazes de levar os frutos de seu progresso aos indígenas, esses se dedicavam a proteger sua cultura, uma vez que, paradoxalmente, ela lhes havia liberado do trabalho regular e possibilitado que tivessem tempo livre para atingir um nível civilizatório mais elevado que o dos próprios brancos. Ou seja, teriam alcançado uma melhor assimilação da filosofia, da ciência e da tecnologia modernas, sendo capazes de manipulá-las e de constituir uma visão de mundo íntegra e articulada com sua tradição, de modo que seriam capazes de dominar os brancos, se quisessem. O segredo dos índios era, justamente, a conservação de sua cultura como substrato do aprendizado, enquanto o materialismo dos “civilizados” os prendia a tarefas cotidianas que os teriam feito perder “todo o senso original das coisas”. Enquanto entre os indígenas a inteligência conduzia à harmonização da técnica com a natureza, entre os brancos “foi o demonio da inteligência que matou neles o sentido da paz” (Picchia 1938, 25).

A crítica à vida civilizada não é algo totalmente novo na literatura aventureira de Picchia, como vimos em *Kalum*, mas aqui ela é rica de consequências, e colocada a serviço do efeito cômico criado pela contradição ente o sentido épico que os “novos bandeirantes” atribuíam a sua viagem e a ausência de atrativos ou obstáculos que justificassem seu entusiasmo. Aos olhos de um dos expedicionários, Marques Carrão, “filósofo e redator principal do *Rebate*”, “os heroes avançavam, narinas frementes, peitos arfantes, dando alguns deles aos seus passos coleios tão felinos, tão estilizados, que, sem saber porquê, Carrão tinha vontade de rir” (Picchia 1938, 42). Claramente, o tom solene emprestado ao evento pelo desejo de celebridade dos participantes não

<sup>11</sup> Na primeira edição, a ortografia da palavra, que faz referência a um personagem indígena, surge ora como Kummunká (capa e lombada), ora como Cummunká (corpo do texto). Utilizaremos a segunda forma.

<sup>12</sup> Sobre o grupo dos “modernistas conservadores”, na década de 1920, ver Prado (1983).

condiz com o tédio e a ausência de movimento característicos do sertão, segundo o narrador desprovido de grandeza e força dramática em sua fauna e vegetação. Aos expedicionários não restava mais do que mimetizar os atores de cinema, em uma empreitada que não era mais que um pastiche.

As notícias enviadas por rádio à sede do jornal limitavam-se, assim, a criações imaginativas de perigos inexistentes, enquanto as tribos indígenas remanescentes que ocupavam o território cruzado pela bandeira moderna assistiam com incredulidade aos movimentos da expedição, desafiando sua interpretação da civilização dos brancos com um misto de piedade (inspirada por um diagnóstico de mediocracia, hipertrofia do eu e ruptura com a essência animal do humano) e de temor (porque, afinal, o principal derivativo da falta de sentido da vida moderna era a guerra). A imagem do indígena criada nas páginas do romance é, assim, não apenas positiva, como superior à dos brancos. De qualquer maneira, continua sendo totalmente divorciada da realidade, já que os índios nada têm verdadeiramente que os defina como índios — são, ao invés disto, homens modernos alçados à perfeição.

A tônica do romance é uma representação da vida moderna como encenação fraudulenta, ainda assim preferível à realidade. Exemplo disso é que, na trama ficcional, um dos participantes da aventura, Sérgio Menha, torna-se objeto dos ciúmes de sua mulher, Suzana, e comenta: “Duas imagens mentaes tiveram uma contrastada presença naquele quarto. Em Suzana: a india era Iracema, uma Iracema nua e linda, dessas que vêm em rotulos de crême para beleza. Em Menha: uma gravura do livro de Roquette-Pinto, sugissima cabocla de cabelo oleoso e escorrido, barriga saltada, seios despencados, um botoque atravessado na beijama. Uma india!” (Picchia 1938, 56–57).<sup>13</sup>

Todo o romance *Cummunká* pode ser definido como uma luta entre as imagens do indígena brasileiro criadas no campo da produção cultural e o que constitui, no plano da narrativa, sua existência verdadeira. No entanto, observamos que as tribos ficcionalizadas do romance estão tão distanciadas do índio em carne e osso de Roquette-Pinto quanto da imagem construída pelo indianismo romântico e pela própria literatura de aventuras de Picchia. Ou seja, nem ancestral simbólico, nem sedução primitivista, nem barbárie antropofágica, os índios tornam-se a consciência filosófica superior nascida da assimilação da filosofia e da ciência do Ocidente, mas protegida das perversões materialista da modernidade pela manutenção de sua cultura originária. Mais uma vez, portanto, estamos muito distantes de qualquer realismo na descrição do indígena, de qualquer interesse legítimo por sua cultura e mesmo de qualquer assimilação do conhecimento etnográfico produzido sobre eles no país.

A referência à antropofagia, que tanto havia inspirado a conversão dos indígenas em inimigos da humanidade, nos romances anteriores, não deixa de estar presente. No entanto, dessa vez ela surge no enredo como uma farsa dentro de uma farsa: um dos expedicionários é convertido à sabedoria indígena e recusa-se a retornar para a cidade. Para justificar sua ausência, o jornal publica que ele havia sido “devorado pelos bugres”. A notícia, afinal, parecia tão verossímil quanto a narração de um combate sangrento entre a bandeira e os indígenas, cabendo aos novos bandeirantes “dizimar grande parte dos assaltantes e pôr em fuga todo o resto” (Picchia 1938, 247).

A guerra declarada contra os “monstros” torna-se, a partir daí, a sensação dos leitores do jornal. Um vendedor de cigarros, exemplifica o narrador, “tinha sede de sangue. Fincava os olhos nas colunas do *Rebate* e dava vazão à sua sanha carnívora. Ajudava a matar índios com sadismo e com fúria” (Picchia 1938, 249). Mais uma vez, o cinema hollywoodiano exerce seu apelo, sendo as reportagens sobre a batalha imaginária ilustradas com montagens fotográficas criadas a partir de “uns flagrantes arrancados a uma fita de cow-boy” (Picchia 1938, 248). Na trama, a intensa mobilização social contra os índios criada a partir de então inclui a reedição de poemas antropofágicos, a organização de conferências universitárias sobre “a vida dos selvagens e os perigos que representam para a civilização” e uma “Liga Patriótica contra o Índio” (Picchia 1938, 272–273). Ironicamente, Menotti del Picchia mimetiza, com o sensacionalismo das falsas notícias publicadas pelo jornal *Rebate*, elementos de sua própria literatura de aventuras.

Ao final, os índios xavantes cercam a cidade e forçam os brancos a buscar a paz. O tom farsesco do romance não impede que Picchia o tome como espaço para difundir sua interpretação dos problemas da humanidade, que não se distinguem de alguns diagnósticos comuns ao amplo espectro ideológico do fascismo internacional, em sua defesa do irracionalismo, do resgate do vigor, da ancestralidade e do poder das lideranças.<sup>14</sup> A figura do indígena abandona, aqui, o papel de encarnação da barbárie a ser vencida pelos heróis da civilização moderna, mas nada ganha em termos de desmistificação ou de conhecimento

<sup>13</sup> Edgar Roquette Pinto, médico, incorporou-se em 1912 a uma expedição do General Rondon à Amazônia, tendo publicado em 1917 o livro *Rondônia: Antropologia etnográfica*.

<sup>14</sup> Sobre a relação de ideias como o elogio da tradição, do irracionalismo e do retorno à natureza, tributários do romantismo, com os movimentos totalitários da década de 1930, ver Romano (1997).



circunstanciado. Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, o índio serve à autocrítica da modernidade urbana, mas mantém-se como um objeto desconhecido em relação ao qual não parece haver maior interesse, tábula rasa a ser preenchida por um imaginário social que se vale dos clichês do primitivismo, da literatura de aventuras e do cinema norte-americano. Observar a transformação da imagem do autóctone na literatura de Picchia é uma ótima forma de confirmar a assertiva de Mazzoleni: o discurso sobre o índio exerce seu apelo, unicamente, como discurso sobre o “civilizado”.

### **“Que sou eu senão um selvagem?” *Caetés*, de Graciliano Ramos**

Apesar da escassez de referências literárias sobre a figura do indígena, a ficção brasileira dos anos 1930 não foi de todo indiferente a ela, sobretudo à medida que a reflexão sobre o país continuava a encontrar na referência ao autóctone uma origem simbólica que, projetada no presente, abria a perspectiva crítica do exame da trajetória brasileira desde o início da colonização europeia. Uma das mais importantes criações literárias do período a apoiar-se na imagem do indígena é o romance de estreia de Graciliano Ramos, *Caetés*, de 1936. Por meio do cruzamento das dimensões da escrita e da experiência, elabora-se a possibilidade da construção de um discurso sobre a história do país, a partir do exame do enfrentamento e da aliança dos colonizadores com os primitivos habitantes.

O enredo de *Caetés* é escrito em primeira pessoa, a partir do ponto de vista do protagonista João Valério, guarda-livros de uma pequena cidade do interior alagoano, Palmeira dos Índios. A crônica da vida provinciana narra os eventos cotidianos desenvolvidos em torno do narrador e de seu mesquinho núcleo de convívio, “intelectuais”, funcionários, capitalistas, donas de casa. Destituído de maior talento, arrojo ou preparo, João Valério é um descendente falido de uma família tradicional que conta com seus atributos físicos — o fenótipo caucasiano — para a obtenção de uma posição social vantajosa, por meio de uma possível ligação com a jovem mulher do patrão, como ele loira e de olhos azuis. Na ausência de outro atributo, sua compleição física representa uma “vantagem competitiva” no meio, e poderia ainda contribuir para o alcance de seu objetivo amoroso; não era, entretanto, suficiente para a obtenção do sucesso social pretendido. É através da literatura — tradicional linguagem de conquista de *status* na sociedade brasileira até, pelo menos, a primeira metade do século XX —, que ele busca angariar algum prestígio, elevando-se da condição mesquinha de empregado do comércio.

Para tal, João Valério dá início à redação de um romance histórico com base no célebre episódio do naufrágio do Bispo Sardinha, sua captura e posterior deglutição em um ritual antropofágico dos índios caetés.<sup>15</sup> A escrita planejada pelo personagem é, no entanto, obstada pela falta de imaginação, talento literário e, sobretudo, do conhecimento histórico necessário à elaboração ficcional em torno dos eventos. Assim, o personagem pouco avança na escrita do romance dentro do romance, incapaz de construir uma narrativa que organizasse a passagem do tempo de modo a atribuir um sentido qualquer a uma história que poderia ser a da gênese nacional. Pelo contrário, a sinceridade do narrador desnuda a contradição insanável entre suas pretensões de reconhecimento social e seu profundo desprezo pelo trabalho intelectual: “Talvez não fosse mau aprender um pouco de história para concluir o romance. Mas não posso aprender história sem estudar. E viver como o Dr. Liberato e Nazaré, curvados sobre livros, matutando, anotando, ganhando corcunda, é horrível. Não tenho paciência” (Ramos [1933] 2013, 159).

Assim, a autoconsciência do protagonista é movida pela dinâmica de paralelos e contrastes entre o tempo histórico dos caetés e o tempo contemporâneo do jovem e medíocre descendente das elites colonizadoras. Em síntese, a princípio, a diferenciação entre os caetés e o narrador é claramente expressa nos termos da oposição entre o selvagem e o civilizado, que é também uma oposição racial entre o indígena e o branco (Ramos [1933] 2013, 28). Mais adiante, à medida da frustração de suas pretensões amorosas — às quais se condicionava a pretendida ascensão social —, caetés e colonizadores tornam-se “uma horda de brutos que outros brutos varreram há séculos” (Ramos [1933] 2013, 129). Nesse momento, equaliza-se a condição dos dois grupos, mas mantém-se a perspectiva do retrocesso temporal: incapaz de elaborar algo a partir do saber histórico, o escritor não vê interesse no passado, desconectado do presente. No final do romance, a autoconversão do narrador à identidade indígena esvazia as diferenças entre as raças e as épocas, destituindo a história brasileira do sentido da civilização.

Esse movimento torna-se perceptível à medida que o personagem demonstra-se incapaz de agir sobre sua própria vida e de construir um discurso que veicule uma versão coerente de si e de seu passado, ou do Brasil e de sua história: “Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma

<sup>15</sup> O bispo Pero Fernandes Sardinha naufragou em 1556 no norte da Bahia. Sobrevivente do naufrágio, acabou devorado por uma tribo caeté, aliada dos franceses, que se torna a partir de então alvo de ataques sistemáticos. Ao mesmo tempo, generaliza-se a política de escravização de cativos, comprometendo seriamente os esforços catequéticos dos jesuítas (Hemming 2012, 438).

tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto, um caeté” (Ramos [1933] 2013, 202).

Silhueta de pálidos contornos, o indígena romanesco torna-se um avatar do próprio narrador. É sua autoimagem que, à medida da frustração dos projetos que ele não se esforça para realizar, rebaixa-se à condição selvagem. Nesse sentido, é importante lembrar que a figura do indígena do romance é *apenas* aquela construída a partir do olhar do protagonista, fruto de sua falta de conhecimento, interesse e ação, imagem negativa na qual se projeta a consciência de um fracasso pessoal que é também um fracasso histórico na perspectiva nacional. O microcosmo de *Caetés*, como observou Erwin Torralbo Gimenez (2013, 242), esboça uma representação metonímica do país.

Isso fica mais claro quando observamos que o indígena real e contemporâneo não está totalmente ausente do romance de Graciliano Ramos ([1933] 2013, 100), mas merece pouca atenção do narrador, pois os dois índios que ele conhece na cidade são pouco inspiradores: “Dois pobres degenerados, bebem como raposas e não comem gente. O que me convinha eram canibais autênticos, e disso já não há”. Os remanescentes locais, misturados aos roceiros, compunham os “escuros magotes [que] afluíam” para o centro comercial da povoação interiorana, também incapazes de se comunicar com o passado, e tampouco com o presente: “Na farmácia Neves, gesticulando e espumando, Balbino pedia um remédio. O boticário, caceteado: ‘— Traga a mulher, cavalgada. É preciso examiná-la’. E o índio, ranzinza: ‘— Ora, trazer! Se ela pudesse vir aqui, não estava doente. Vosmecê não é sabido? Então dê a mezinha’. Já começavam a embriagar-se nas palhoças onde se vendiam bebidas” (Ramos [1933] 2013, 112).

Assim, ao passo que o indígena “histórico” de *Caetés*, com seu comportamento “selvagem”, possui atributos que o narrador considera invejáveis — particularmente, o vigor e a iniciativa — o índio contemporâneo não chega a ser uma pálida silhueta de seu ancestral que, à sombra da antropofagia, sugeria o drama épico e a manifestação de instintos autênticos. O mais relevante na economia na narrativa é a frustração do homem branco, que afere sua própria nulidade de acordo com termos que remetem à imagem negativa do indígena culturalmente consagrada, e que corresponde, em termos gerais, ao oposto da moral, da mentalidade e da racionalidade capitalistas. De fato, limita-se a alguns dos lugares-comuns recorrentes na caracterização do comportamento dos povos ditos “primitivos”: recusa do trabalho, nomadismo, preguiça, desinteresse, brutalidade, confusão mental, irracionalidade, instabilidade psicológica, sensibilidade impressionável, atração pelo adereço:

O hábito de vagabundear por aqui, por ali, por acolá, da pensão para o Bacurau, da Semana para a casa de Vitorino, aos domingos pelos arrabaldes; e depois dias extensos de preguiça e tédio passados no quarto, aborrecimentos sem motivo que me atiram para a cama, embrutecido e pesado... Esta inteligência confusa, pronta a receber sem exame o que lhe impingem... A timidez que me obriga a ficar cinco minutos diante de uma senhora, torcendo as mãos com angústia... Explosões súbitas de dor teatral, logo substituídas por indiferença completa... Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco. (Ramos [1933] 2013, 202)

Reportando os movimentos mentais, as percepções e experiências do protagonista, com seu “realismo desencantado” (Candido 2006, 28) Graciliano Ramos desenha um retrato pouco lisonjeiro das elites do país. A figura do indígena, no outro lado do espelho, acaba por problematizar o sentido da evolução social do “selvagem” ao “civilizado”, pela própria incapacidade do sujeito narrador de lidar com sua herança. Ao fazer convergir em torno da figura do autóctone a história coletiva e a consciência individual, o romance evidencia o sentido da história nacional como potencialidade frustrada. Além do mais, a estreiteza de espírito do narrador, a marginalização dos remanescentes indígenas, a penúria da mente interiorana e, sobretudo, a incapacidade de apropriação do discurso histórico o mais das vezes embaralham aqueles que seriam os signos de avanço e de retrocesso civilizacional. O episódio do bispo Sardinha, inspiração para uma escrita épica, cria, ao contrário, a consciência retrospectiva de um futuro malogrado.

### “Tenho inveja dos índios”: As fantasmagorias de Cornélio Penna

Outro romance escrito em primeira pessoa, *Fronteira*, de Cornélio Penna ([1935] 1958), faz uso da introspecção como linguagem de convergência entre o percurso subjetivo do personagem e a percepção do peso da história. Aqui encontramos um narrador que não se limita à técnica naturalista e que reporta

um mundo, como definiu Tristão de Athaíde ([1936] 1958, 4), na fronteira entre o sonho e a realidade, transitando por espaços antes sentidos do que vistos. A primeira referência explícita ao simbolismo indígena no romance parte de uma sugestão visual inscrita na paisagem, que dá a ler a imposição da ordem humana sobre o cenário natural, na forma de uma trajetória histórica. Ao mirar a velha cidade colonial, o narrador concentra-se na visão da rua íngreme que dava acesso ao prédio da cadeia, no qual se veem “sinais misteriosos, traçados em suas velhas paredes pelas crianças, pelo tempo e pela umidade” (Penna [1935] 1958, 33).

Nesse momento, a paisagem desconstruída pelo olhar do protagonista subverte o imediato visível a partir de nexos imagéticos. Ele vê além da matéria e sente um real subjacente ao desnudar a superfície do ordenamento urbano: “Parecia o crânio apodrecido de uma caveira ali enterrada há muitos anos, acororada, à moda dos índios, no cimo do morro, e que as chuvas e enxurradas fossem descobrindo lentamente” (Penna [1935] 1958, 33). A cidade imediatamente visível dá, assim, a impressão de uma camada superficial sobreposta pelo homem a uma realidade profunda e duradoura, que vai sendo revelada gradualmente à medida do desgaste operado pela ação do tempo (e da umidade) e de um presente inopinado (os traços feitos pelas crianças). O desvelamento da ordem humana transitória encontra na ligação metafórica com a cultura funerária dos nativos a expressão da história do país como a narrativa de uma ruína, máscara cuja precariedade tendia a se aprofundar ao longo do tempo.

Outra cena do romance corrobora essa leitura. A paisagem montanhosa, desta feita vista a maior distância, é novamente convocada a emoldurar a história, permitindo vislumbrar as cidades, “ora agarradas ao flanco das serras e [que] ora seguiam, apressadas, em longos meandros, as antigas estradas dos bandeirantes, dos escravizadores do minério encantado e dos índios misteriosos”. Estamos no campo da consciência do passado colonial, “uma gigantesca e contínua vontade de redenção, um apelo milenar de socorro, um pedido enorme de amor, de compreensão e de magia, que nós, como estrangeiros matadores, não podemos ouvir e compreender” (Penna [1935] 1958, 94). O descendente dos portugueses se depara, assim, com o estranhamento que reproduz a condição do colonizador como elemento esdrúxulo no mundo dos íncolas, condenado à alienar-se:

— Tenho inveja dos índios — prossegui — que neste mesmo lugar olharam sem espanto para tudo isto... Eles eram a parte melhor dêste todo, e a sua moralidade era uma só, em um grande ritmo e uma grande marcha que destruímos e quebramos pela morte, e pela luxúria, ao passo que, para mim, todo êste monstruoso panorama representa apenas um motivo estrangeiro e hostil, que me assusta, que me dá mêdo pelos seus excessos e pela sua morte mágica.

“Não quero ver mais; sinto-me enlouquecer, ao me lembrar que tenho que viver dentro de mim, como numa prisão pequena e escura, que se fecha aos poucos, em um isolamento de doença e maldade!

“Sinto-me sem fôrças quando procuro qualquer ligação entre mim e esta festa alegre e sinistra, que me parece preparada para deuses estranhos, e me acabrunha a minha indignidade para nela tomar parte.” (Penna [1935] 1958, 95)

A consciência do erro histórico anula, assim, o sentido da história brasileira como a construção de uma sociedade a partir da interação entre povos e da adaptação do colono europeu e seus descendentes à natureza. Esse diagnóstico da incapacidade do brasileiro de integrar-se ao meio era já um tema entoado por Graça Aranha em *A estética da vida*, de 1920, (“E o espírito do homem desvaira... Ele não se sente em comunhão com a natureza”), por Paulo Prado em *Retrato do Brasil*, de 1928 (“Numa terra radiosa vive um povo triste”), e ganharia ainda a formulação de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, em 1936 (“somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”). No romance de Cornélio Penna, esse desconforto existencial encontra na referência à história dos povos indígenas um gatilho, alimentando a dinâmica entre o medo, o desejo e o sentimento da derrota do desígnio de construção nacional. Como em *Caetés*, observamos que o protagonista lê a história do país como uma *perda* em relação à realidade anterior à colonização, ou seja, a uma vivência conforme à natureza.

No entanto, além de uma nítida manifestação da culpa pelo genocídio, surge também a possibilidade de uma redescoberta do passado que incorporasse a cultura dos nativos à consciência histórica. Essa sugestão é mais clara no romance seguinte do autor, *Dois romances de Nico Horta*, de 1939. Novamente, elementos da natureza compõem as sugestões sensoriais que despertam a sensibilidade do protagonista, um homem inquieto e incapaz de reconciliar-se com sua conturbada história familiar. O desejo de pertencer à terra, de vencer a perpétua inadaptabilidade à natureza, faz com que ele se jogue de bruços no chão, cedendo ao instinto

de integração à floresta, e é nessa posição que sua mão encontra uma pedra, sente sua superfície lisa e sua ponta aguda, e conclui tratar-se de um machado indígena. Deixando perder a sensação de seu próprio corpo em contato com a terra, põe-se então a refletir sobre a história daquele objeto e tem uma série de visões oníricas:

Dentro do seu cérebro, por entre os clarões côr de fogo que o faziam viver dolorosamente, Nico viu passar, saindo da penumbra, o rosto de bronze, fechado, sinistro, onde brilhavam dois olhos vazios ...

“Se estão vazios, como brilham?” perguntou como voz arrastada, sacudindo a cabeça.

Mas via bem o brilho úmido daqueles olhos que deviam não existir, mas que o fitavam com terrível e grave expressão.

“Por que me odeia, se não me vê? — murmurou ainda — êle não me perdoa, e eu não sei o que lhe fiz ... e também não me perdôo ...”

Outros índios surgiram, outros olhos espreitavam, por trás dos primeiros, todos aquêles olhos ... podres!

Olhos podres, olhos podres pelo tempo, olhos podres pelo esquecimento, olhos podres que o fitavam, lentamente, com lutuoso horror ...

“Mas eu não sou um ladrão” exclamou Nico, arrancando a custo as palavras de sua garganta. E afastou com a ponta dos dedos o machado, dizendo aos que o fitavam: “Eu não o quero mais! não o queria mesmo!”... e sacudiu a cabeça, como o rufar de tambor do rio distante. E aquelas bôcas mortas se entreabriram, cobrindo com suas vozes o palpitar de seus pés inumeráveis.

Nico Horta ouviu a sua música sem nome, que se foi tornando mais lenta ... “Mas eu sei o que estão dizendo! mas compreendo a sua queixa uniforme ...” (Penna [1939] 1958, 243)

Em sua leitura da obra de Cornélio Penna, Luiz Costa Lima (2005, 76) observou o destaque que os olhos nela adquirem: são guardas-vigilantes, mas também perseguidores externos e internos, que denunciam aos personagens seus erros, brilhando a partir de dentro e alimentando a culpa. Consciente e capaz de dialogar com a alucinação, Nico Horta reconhece o crime de que se sentia acusado. Embora tentasse negar sua participação pessoal no roubo que se multiplicara ao longo de gerações, o protagonista localiza na história a tomada da terra indígena e, como herdeiro dos colonizadores, acredita-se merecedor da punição pelo que havia sido tirado dos nativos e de seus descendentes. Mortos, não possuíam olhos, mas podiam vê-lo, impondo-se à consciência como formas aterradoras que recordavam e repreendiam o branco pela aniquilação de seu mundo. Sentindo-se amaldiçoado, impedido de conviver com o peso da história e de afirmar sua continuidade no tempo sem que sobre ele recaíssem também a vergonha, a morte e o alheamento em relação à natureza, Nico Horta não chega a superar o drama refletido no passado de sua família e também de seu país.

## Palavras finais

As figurações do indígena que aqui acompanhamos podem ser definidas como manifestações, completamente disparatadas entre si, do impasse que a história brasileira legava aos intelectuais do país. Em questão estava a consciência da necessária leitura do passado em face da percepção de que pesava, sobre o Brasil, a “presença ausente” do indígena. Presença porque seus sinais permaneciam: como síntese ou símile da ferocidade da natureza, como participante da formação do brasileiro como povo mestiço, como recalçado que retornava, fantasmagoricamente, como “bode expiatório” que permitia ao “civilizado” expressar seus impulsos de extermínio e de conquista, como percepção de uma construção nacional falha, como expressão da má consciência dos descendentes dos colonizadores e de sua incapacidade de se sentirem pertencentes à natureza.

Por outro lado, o indígena com que nos deparamos define-se também por sua ausência. Lidamos aqui com o desconhecimento, evidente nos despautérios da literatura aventureira de Picchia, na incapacidade de escrita do romance histórico pelo personagem de Graciliano Ramos, na expressão monstruosa dos fantasmas acusadores de Cornélio Penna. A opacidade do nativo — êmulo, símbolo, estereótipo ou espectro — faz dele uma força difusa e plástica na imaginação ficcional.

Retornando à formulação de Mazzoleni, percebemos que, como aquele que vive conforme a natureza, o índio torna-se, para esses intelectuais que aqui acompanhamos, uma via de acesso à autoimagem do homem dito civilizado. Entretanto, o domínio do “civilizado” sobre o meio natural é, em todas as situações ficcionais citadas, relativizado e problematizado, seja porque contraposto à superioridade tecnológica de

outra civilização, superior, seja porque predomina a sensação de incapacidade de manipular os dados da realidade através do discurso (e do passado através da narrativa histórica), ou porque prevalece o sentimento de inadaptação da sociedade a seu ambiente. Em um contexto em que se intensificavam as expectativas a respeito da inserção do país no capitalismo industrial de seu tempo, reconciliar-se com a alteridade do indígena representava também a possibilidade de escrever um novo futuro para a história do país. A crer nos nossos autores, estávamos ainda muito distantes disso.

### Author Information

Luciana Murari is professor at the School of Humanities and the Graduate Program in History at Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Brazil. She has published the books *Brasil: Ficção geográfica: Ciência e nacionalidade no país d'Os sertões* (2007) and *Natureza e cultura no Brasil, 1870–1922* (2009), in addition to many articles in Brazilian and international magazines. Since 2013 Murari has been a productive scholar-researcher of the Brazilian National Research Council (CNPq). Her current research deals with the representation of nature in Brazilian literature and social thought during the period between 1923 and 1945.

### Referências

- Andrade, Mário de. (1928) 1988. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. 25ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, Mário de. (1934) 2009. "Caso em que entra bugre". Em *Obra imatura*, 164–174. Rio de Janeiro: Agir.
- Aranha, Graça. 1921. *A esthetica da vida*. Rio de Janeiro: Garnier.
- Araújo, Ricardo Benzaquen de. 1994. *Guerra e paz. Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Athaíde, Tristão de. (1936) 1958. "Nota preliminar". Em Cornélio Penna, *Romances completos*, 3–5. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- Bopp, Raul. (1931) 2001. *Cobra Norato*. 23ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- Bosi, Alfredo. 1992. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bueno, Luís. 2006. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Campinas: Universidade de Campinas.
- Candido, Antonio. 2006. *Ficção e confissão*. 3ª ed. São Paulo: Ouro sobre Azul.
- Ferreira, Antonio Celso. 2002. *A epopéia bandeirante: Letrados, instituições, invenção histórica (1870–1940)*. São Paulo: Editora UNESP. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788539303038>
- Freyre, Gilberto. (1933) 1984. *Casa-grande e senzala*. 23ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Jimenez, Erwin Torralbo. 2013. "Caetés: Nossa gente é sem herói". Em *Caetés (1933)*, por Graciliano Ramos, edição comemorativa, 237–261. São Paulo: Record.
- Hemming, John. 2012. "Os índios e a fronteira no Brasil colonial". Em *História da América Latina Colonial*, organizado por Leslie Bethel, tradução Mary Amazonas Leite de Barros e Magda Lopes 2: 423–469. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Fundação Alexandre Gusmão.
- Lima, Luiz Costa. 2005. *O romance em Cornélio Penna*. 2ª ed. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Lobato, Monteiro. (1918) 1982. *Urupês*. 27ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- Mazzoleni, Gilberto. 1992. *O planeta cultural: Para uma antropologia histórica*. Tradução Liliana Laganà e Hylío Laganà Fernandes. São Paulo: Edusp, Instituto Italiano di Cultura di San Paulo e Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de São Paulo.
- Moraes, Eduardo Jardim de. 1978. *A brasilidade modernista: Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal.
- Murari, Luciana. 2013. "Messianismo e catástrofe: algumas inflexões políticas do debate raciológico brasileiro nas obras de Sívio Romero, Nina Rodrigues e Oliveira Vianna". *Agália: Revista de Estudos na Cultura* 108: 103–128.
- Penna, Cornélio. (1935) 1958a. "Fronteira". Em *Romances completos*, 7–167. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- Penna, Cornélio. (1939) 1958b. "Dois romances de Nico Horta". In *Romances completos*, 177–374. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- Picchia, Menotti del. 1930. *A Republica 3.000*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Picchia, Menotti del. (1930) 1980? *A República 3.000*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- Picchia, Menotti del. 1936. *Kalum, o mistério do sertão*. Porto Alegre: Globo.
- Picchia, Menoti [sic] del. 1938. *Cummunká*. Rio de Janeiro: José Olympio.

- Picchia, Menotti del, Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho. (1929) 1982. Nhengaçu verde amarelo (Manifesto do verde-amarelismo, ou da Escola da anta). Em *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, 6ª ed., organizado por Gilberto Mendonça Telles, 361–367. Petrópolis: Vozes.
- Prado, Antonio Arnoni. 1983. *1922: Itinerário de uma falsa vanguarda. Os dissidentes, a Semana e o integralismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Ramos, Graciliano. (1933) 2013. *Caetés*. Edição comemorativa. São Paulo: Record.
- Romano, Roberto. 1997. *Conservadorismo romântico: As origens do totalitarismo*. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP.
- Romero, Sílvio. (1888) 1943. *História da literatura brasileira*. 3ª ed. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio.

**How to cite this article:** Murari, Luciana. 2018. Os filhos da natureza: Figurações do indígena no romance brasileiro dos anos 1930. *Latin American Research Review* 53(2), pp. 358–371. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.367>

**Submitted:** 10 August 2016

**Accepted:** 17 February 2017

**Published:** 13 June 2018

**Copyright:** © 2018 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

**LARR**

*Latin American Research Review* is a peer-reviewed open access journal published by the Latin American Studies Association.

**OPEN ACCESS** 