

Imagens inaugurais e cenas urbanas: recorrências identitárias em *Meu querido canibal*

Elvya Shirley Ribeiro Pereira (UEFS)

Nosso projeto de pesquisa atual, intitulado “Narrativas da nação e das identidades”, se desdobra em três vertentes: o estudo de narrativas de fundação; a leitura de perfis histórico-biográficos ou sócio-antropológicos do povo brasileiro; e a articulação de cenas e legendas que perpassam tempos e espaços de sacração, de problematização ou mesmo de desconstrução de identidades nacionais. As três diretrizes, orientadas que estão pela linha geral do projeto, se entrecruzam e se retroalimentam a cada instante. Desta forma, se o título e a estruturação do presente trabalho aparentemente privilegiam a terceira vertente, os objetos e a natureza das leituras inserem-se na dimensão maior das “narrativas da nação e das identidades”.

Discutiremos como a temática indianista vem, desde o século XVI, alimentando as mais controversas formas de se colocar em pauta a questão da identidade brasileira. Neste percurso histórico e estético-ideológico, flagramos imagens, fragmentos e rasuras de um encontro/confronto de civilizações muito díspares. Subjaz a essa temática, de um lado, a idéia romântica de uma força mítica da *origem*, de um *começo* que não cessaria de emitir suas coordenadas utópicas e unificadoras da nação e, de outro, o contra-discurso a essa ideologia dimensionada por uma história monumental e teleológica.

No mosaico de representações aqui desenhado, cruzam-se tempos e espaços variados, busca-se a diversidade de cenários envolvidos em nossas (re)configurações de identidades. Assim, cruzando-se com produções contemporâneas, entra em cena o olhar crítico de Lima Barreto, escritor e intelectual que assume a fragmentação e a descontinuidade históricas nas configurações identitárias e nos discursos sobre a nação, e descortinam-se imagens e postulados romântico-nacionalistas de Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, que refletem uma história de tendência conciliadora e monumental. Quanto à produção atual, interesse maior desse trabalho, enfocaremos o livro *Men querido canibal*, de Antônio Torres, lido a partir da gravura que ilustra a capa (um índio, em guarda, sobre o corcovado). Trazemos, ainda, ao corpo analógico das leituras, duas fotos da Praça José de Alencar. Nelas aparecem a estátua do escritor e um gigantesco painel que remete à cena inaugural do encontro de autóctones e colonizadores nas terras *paradisíacas* do Brasil – painel pintado em 1997, recobrendo toda a lateral direita do Edifício Juruá, lateral que dá para a referida praça, no centro do Rio de Janeiro.

CENA/LEGENDA 1

Monumento nacional – José de Alencar

IMAGEM 1



Monumento a José de Alencar, no Rio de Janeiro, inaugurado em 5 de maio de 1897, na Praça José de Alencar. Escultura de Rodolfo Bernardelli.

Um imponente monumento deste fabulador da nacionalidade, José de Alencar, ocupa uma plataforma no vão central de uma praça que leva o seu nome, na zona sul do Rio de Janeiro (foto n. 1). Trata-se da escultura de Rodolfo Bernardelli, inaugurada em 5 de maio de 1897. Nesta foto de arquivo, que não precisa a data, vê-se ao fundo um letreiro indicando, na fachada de um prédio, que “Cristo é a resposta”. O escritor parece virar solenemente as costas às catequeses tardias que disputam os pontos comerciais das cidades (e vilas) contemporâneas. Com uma postura grave, Alencar fixa-se em algum ponto à sua frente – para nós, um ponto que somente 100 anos depois de sua presença na Praça José de Alencar iria ser definido, ou seja, uma monumental cena que narra o encontro de dois povos...

CENA/LEGENDA 2

Alencar... e a chegada das caravelas

IMAGEM 2

O monumento de José de Alencar, na praça que leva o nome do escritor, zona sul do Rio de Janeiro. À sua frente, uma paisagem com índios, caravelas e palmeiras, tendo ao fundo a Baía de Guanabara. Este gigantesco painel foi pintado na lateral do Edifício Juruá, na Rua Barão do Flamengo (foto de Rubens Alves Pereira).



Uma foto flagra o nosso “Piguara”¹ de costas, tendo à sua frente um gigantesco painel pintado na lateral de um prédio que circunda a Praça José de Alencar². Vemos o escritor numa postura grave, como a contemplar aquela paisagem tantas vezes por ele imaginada ou retratada em suas obras, laborada em seus sonhos de feições nacionalistas. Na cena, uma bela paisagem tropical acolhe índias e índios seminus que tranqüilamente observam algumas caravelas que avançam pela Baía da Guanabara. A cena parece descrever a chegada da esquadra de Martin Afonso de Souza à cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1531. Tem-se ao fundo o morro do Pão de Açúcar, cartão postal da “cidade maravilhosa”, vaticinada por Alencar como a possível rainha da América, a mesma América que figura, anagramaticamente, no nome de Iracema. Do lado direito da pintura, na parte de baixo, o nome do patrocinador, a empresa de telecomunicações *Teletrim*. Ainda do lado direito, acompanhando este signo da vida contemporânea, na parte alta da foto (fora do mural), uma luz a mercúrio compõe uma simetria com a cabeça de Alencar, simetria que permite a um olhar metafórico um deslocamento para trás de toda a cena, em que se pode perceber os saltos temporais e epistemológicos que estão em jogo, pois se trata de novos olhares em um novo contexto: a cena proposta pelo painel, o olhar meticuloso e prospectivo da estátua de Alencar, o ângulo e o contexto da foto que, talvez involuntariamente, apresenta uma luz paralela ao monumento do escritor, compondo a emblemática paisagem urbana. Não é possível dizer se o *slogan* cristão, tantos anos depois, se encontra às costas do escritor, mas é possível constatar que seu olhar se projeta para um futuro ainda marcado, nesta paisagem contemporânea, por uma matriz ideológica do passado, pelas virtualidades míticas da *origem*.

A aurora de um novo ano – de 1531 – surgia dentre as águas, e começava a iluminar esta terra inculta. Algumas velas brancas singravam ao longe sobre o vasto estendal dos mares.

Passou um momento. A figura de Martim Afonso destacou-se em relevo no fundo desta cena brilhante, e tudo desapareceu como um sonho que era.

(José de ALENCAR. Crônica de 21 de janeiro de 1855, in: *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, p. 142-5; s/d.)

Nesta crônica de início de carreira, José de Alencar traz à cena cultural brasileira algumas legendas que serão recorrentes na literatura do Romantismo ao Modernismo. Em questão, a identidade nacional, os seus valores históricos e culturais. O narrador, envolvido por um delírio noturno, nos fala de uma visão da história que “se desenha

então como um grande monumento”³. No seu *quadro* fantástico, Alencar considera que a “obra de Deus não tinha ainda sido tocada pela mão dos homens. Apenas a piroga do índio cortava as ondas”. Registre-se aqui a oscilação entre o fascínio e a valorização dos elementos locais, ao mesmo tempo em que se delega à empresa colonizadora os desígnios da terra pátria.

CENA/LEGENDA 3

Gonçalves de Magalhães

A palavra de Deus n’*A confederação dos tamoios*

Canto Sexto (frag.)

Argumento: Excitado Jagoanharo pela discussão que tivera com Tibiriçá, e que espontânea lhe vem à memória, mal pode conciliar o sono. – Dorme, enfim, e nesse estado exalta-se a sua alma, e sonha. – *Apresenta-se-lhe S. Sebastião, cuja imagem na igreja lhe atraiu a atenção, e o transporta ao cimo de Corcovado.* – Magnificência do golfo do Rio de Janeiro, a que nada se compara. – *Mostra o Santo ao Índio fundada, no futuro, a grande cidade do Janeiro.* – *Seu porto arado de inúmeras naus.* – A chegada da Família Real. – A elevação do Brasil à categoria de Reino-Unido. – O regresso de El-Rei D. João VI. – A proclamação da Independência e fundação do Império. – A Abdicação de D. Pedro I. A menoridade. – O amor do povo ao Senhor D. Pedro II. – Assume ele o poder. – O Império crescerá com ele. – *A Providência deve conceder a vitória aos Portugueses sobre os selvagens, em favor da propagação da religião de Jesus Cristo.* – Quer o índio abraçar a cruz: esta lhe aparece. – Acorda Jagoanharo. – O tio o conduz à igreja. – Encontra-se na praça com Iguacu, que vem presa. – Inutilmente procura libertá-la. – Desesperado parte praguejando (1994: 119; destaques nossos).

Publicado em 1856, este poema de Gonçalves de Magalhães prega a vitória dos portugueses sobre os tamoios (em princípio, heróis da sua epopéia) como designação da vontade divina em prol da elevação da pátria brasileira. Numa das cenas, Magalhães atualiza o *topos* literário da visão sobrenatural que rompe a barreira do tempo e do espaço, desvelando o passado e o futuro (como escritas de Deus) em função de uma força determinante do presente (a missão colonizadora).

No poema de Magalhães, os tamoios⁴, mesmo com seus valores épicos, foram sacrificados em favor de uma missão “civilizatória” que incluía, sobretudo, a tomada da posse da terra⁵. Tal “missão”, que faz parte do ambíguo imaginário romântico, migra para o sonho do índio Jagoanharo (tamoio rebelado), que guiado pelas mãos de São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, assiste, do alto do Corcovado (em estado de exaltação), o desenrolar da história do Brasil, país ao qual estaria reservado um futuro promissor. Num estranho ideário histórico-ficcional apregoado nesta passagem do poema de Magalhães, os tamoios deveriam fazer parte deste “futuro grandioso” como mártires, conformando-se com a *verdade da cruz*, com a redenção catequética dos missionários, após o “inevitável” genocídio patrocinado pelas armas expansionistas dos “aventureiros”, dos portugueses *cruéis e corruptos*, no poema representado pelo personagem Brás Cubas. Vejamos um trecho da fala de São Sebastião a Jagoanharo:

Índio! Se amas a terra em que nasceste,
E se podes amar o seu futuro,
A verdade da Cruz aceita e adora.
Que importa quem a traz ser inimigo,
Se o bem fica, e supera os males todos!
Bons e maus, tudo serve à Providência!
Como de um fruto pútrido, lançado
Sobre a terra, a semente germinando,
Nova árvore produz, e novos frutos;
Assim desses cruéis, corruptos homens,
Que vos flagelam hoje, um santo germe
Aqui produzirá filhos melhores. (op. cit., p. 131)

Também aqui, vem à tona a cena “fundadora” das naus portuguesas aportando na Guanabara. Magalhães, em nome do futuro, carrega as tintas do *slogan* que aparece na foto, ao fundo da estátua de José de Alencar: *Cristo é a resposta*. Lembremos uma das passagens do “Argumento” do poema *A confederação dos Tamoios*:

A Providência deve conceder a vitória aos Portugueses sobre os selvagens, em favor da propagação da religião de Jesus Cristo.

Marilena Chauí, ao discutir a origem do “*mito fundador do Brasil*”, e em que medida tal mito atua como fator de coesão e de coerção social, constata que três “componentes aparecem, nos séculos XVI e XVII, sob a forma das três operações divinas que, no mito fundador, respondem pelo Brasil: a obra de Deus, isto é, a Natureza, a palavra de Deus, isto é, a história, e a vontade de Deus, isto é, o Estado”. Mediante tais operações, observa a filósofa, “o *Brasil* foi instituído como colônia de Portugal e inventado como ‘terra abençoada por Deus’” (CHAUÍ, 2001, p. 57-8). O saldo, uma sociedade de base autoritária, marcada por uma “cultura senhorial”.

CENA/LEGENDA 4

Lima Barreto – as pegadas da história

A afilhada

[Olga] Saiu e andou. Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, e se lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos. Fora há quatro séculos. Olhou de novo o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, as casas, as igrejas; viu os bondes passarem; uma locomotiva apitou; um carro, puxado por uma linda parelha, atravessou-lhe na frente, quando já a entrar do campo... *Tinha havido grandes e inúmeras modificações*. Que fora aquele parque? Talvez um charco. Tinha havido grandes modificações nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima... Espere-mos mais, pensou ela; e seguiu serenamente ao encontro de Ricardo Coração dos Outros. (Afonso Henriques de Lima Barreto ([1911] 1969). *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, p. 295; grifos nossos.)

Neste parágrafo final de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o tom emocional e reflexivo que marca o olhar de Olga sobre os sinais de rua (“Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa...”) é atravessado por um registro que emerge de um tempo simultaneamente histórico e mítico, e que se desloca das margens, social e histórica e traz para a cena de um presente bárbaro, a lâmina da resistência antropofágica e “selvagem”: “lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos”⁶. Mas, percebe Olga, “tinha havido grandes e inúmeras modificações”. O presente revela-se como uma sucessão de acontecimentos que demandam um nexos, e a sensação que fica é de terra desolada, em que um grande vazio se anuncia no horizonte das “inúmeras modificações”. O presente, agora destituído de utopias, não mais trazia a marca daquele passado originário decantado pelo romantismo e perseguido por Policarpo Quaresma (agora condenado à morte). Resta o futuro. Atrelado a este vago futuro, Lima Barreto traz, alegoricamente, resquícios do passado: “lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens”. Entre tais tribos, podemos inferir, estariam, sobretudo, a dos Tupinambás, cujo grande chefe foi Cunhambebe, líder maior da “Confederação dos Tamoios”.

É interessante observar que, em seu poema épico, Gonçalves de Magalhães recalca completamente a figura de Cunhambebe, em prol da heroicização de Aimberê. Sabemos, contudo, que o primeiro grande líder da Confederação dos Tamoios foi Cunhambebe, escolhido por todos os líderes das tribos confederadas, inclusive pelo próprio Aimberê. Pode-se deduzir que Cunhambebe foi preterido, na ficção, por Gonçalves de Magalhães, sobretudo, pelo fato de ser uma figura historicamente caracterizada, pelos cronistas e viajantes, como um terrível canibal.

Se em *Triste fim de Policarpo Quaresma* Lima Barreto já ensaia um resgate histórico desse índio canibal (“se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos”), sua figura ganha proeminência na narrativa atual de Antônio Torres: “O índio chamado Cunhambebe era o mais valente do lugar”. Se o temido guerreiro aparece como resquício de uma história que se perde nos desvãos da empresa colonizadora e de governos opressores (Lima Barreto), ou é reconstituído por uma narrativa em que quase tudo se apresenta como “presumivelmente” (Antônio Torres), ainda assim é preciso reconhecer a força, a resistência com que se reveste a figura de Cunhambebe. Não podemos esquecer que, como salienta de forma brilhante Walter Benjamin,

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um

perigo. (...) Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1985, p. 224-5).

E uma história segue a contrapelo...

CENA/LEGENDA 5

Antonio Torres

Meu querido canibal – cenas contemporâneas

“Copacabana, 10 horas. Dia: terça-feira. Ano: no limiar do sexto século do descobrimento do Brasil. / Muita água rolou debaixo das pontes desses rios e mares, pensa o homem que saiu de casa nessa manhã ensolarada, deixando para trás os alfarrábios da sua consumição – pilhas aos montes de páginas ensebadas –, nessa perquirição insana feita de tralhas, atrás da história das batalhas perdidas, datas exatas, nomes corretos, mitos, fábulas. *Em busca, principalmente isto, da história dos que aqui estavam quando os brancos chegaram, e com começo, meio e fim.* Até aqui, só tem encontrado retalhos, fragmentos, e sempre com a indefectível ressalva: ‘presumivelmente foi assim’. Foi? Não foi? Às vezes chega a parecer que os índios nem existiram. Vai ver foram só um delírio dos europeus. Personagens de suas ficções” (TORRES, 2000, p. 117).

Desta forma, Antônio Torres começa a terceira e última parte de *Meu querido canibal*, colocando-se como personagem de sua própria narrativa histórico-ficcional e inserindo-se num cronótopo de buscas e questionamentos que lembram aquele tempo de “espera” anunciado por Olga. Contudo, a sensação agora, neste turbulento final de milênio, é de violência quase que generalizada, atingindo desde os corpos em trânsito na conturbada metrópole, até a nossa memória histórica, passando ainda pelo imaginário simbólico-sentimental da nossa constituição étnica e cultural. Neste processo de dar visibilidade à sua própria “aventura” em meio aos objetos das suas buscas, o autor-narrador-personagem estabelece um olhar estranhamente comprometido e distanciado, seja em relação aos vestígios da figura de Cunhambebe, ao mesmo tempo real e fantasmagórica, seja em relação à sua própria figura, já que a narrativa se dá basicamente em terceira pessoa. Ou seja, ao se referir a si mesmo em terceira pessoa, o narrador intensifica a configuração de uma realidade desconhecida, fora de foco, em que seres e objetos, *totens e tabus*, monumentos e fragmentos parecem igualmente destituídos de órbita.

Se o motivo desencadeador de *Meu querido canibal* são as andanças e expedições do narrador em demanda de vestígios de Cunhambebe, herói-guerreiro-vencido-e-esquecido que reinou pelas terras de origem do Rio de Janeiro e que vaga agora, incerto, nos desvãos da história, se o motivo, repito, é a escavação de uma história passada, o alcance desta aventura plenifica-se na experiência do presente em que o narrador se locomove. Como na cena final de *Policarpo Quaresma*, nosso personagem-narrador enfrenta a metrópole, e a própria história nacional, escavando os sinais de rua, transitando em meio à violência generalizada e aos impasses de um país depauperado em seus espaços urbanos e em seus projetos e promessas de emancipação.

Resignado quanto à impossibilidade de resgatar a merecida memória do valente canibal, que teria sido o “primeiro herói do Brasil”, o narrador segue cada vez mais à deriva em seu tempo e lugar, como a própria história que tenta reconstituir:

A esta altura, no que concerne ao extermínio deles [tamoios], tudo lhe parece, a ele, o narrador desta história, unicamente, mais um produto da cobiça humana. Mas houve também sonhos por trás de toda a cupidez, o que rima com estupidez. Aí chega-se à sanha da conquista.

– Você está ficando é maluco – disse-lhe a sua mulher, ainda há pouco. – Ficou obsessivo. Deu até para falar disso enquanto dorme.

– E de que é que eu falo dormindo?

– Ora, de quê! De índio, de pirata, de tudo o que está nesta livralhada espalhada por toda a casa. E isso não é nada. O pior é quando acordo sobressaltada com você gritando: “PERÓS!”

– Você vai acabar virando canibal.
Ele riu. E foi saindo. Tinha que ir à luta.

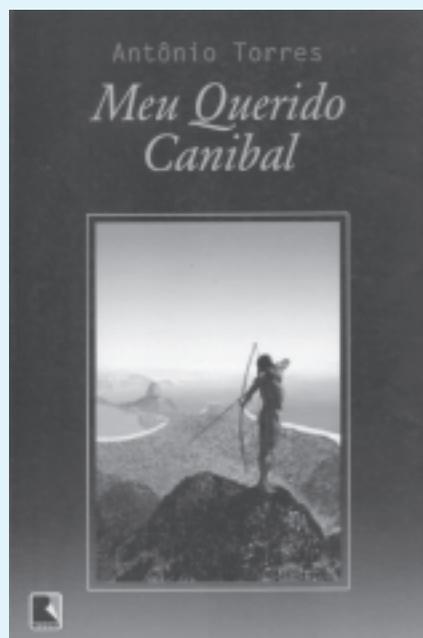
Isto é para dizer que o passageiro deste capítulo, depois de uma noite de embate com as almas penadas dos anos 500, ainda por cima acalentada pelo som e a fúria das rajadas de balas no morro ao pé de sua cama – lembre-se, trata-se de um morador de Copacabana –, ainda assim saiu de casa de bom humor. (p. 117-8)

No cenário interdiscursivo de *Meu querido canibal*, se anunciam tempos e enredos cruzados, paralelos ou sobrepostos. Num primeiro momento, assoma a busca do personagem Cunhambebe, índio que liderou os Tamoios confederados numa luta feroz contra o domínio português, no início da colonização (séc. XVI). Observa-se que tal busca tenta subverter a sagração do poder⁷ com seus monumentos oficiais, arrastando para a cena principal da nossa *memória* coletiva uma história de resistência até então subjugada.

Meu querido canibal tem merecido da crítica uma atenção quase que exclusiva ao garimpo e problematização de um certo momento da história colonial. Contudo, flagramos nesse livro a gestação de outras histórias, de outros tempos, como por exemplo, a história do próprio sujeito que se narra, e com isso narra também as forças do presente e as demandas de futuro. Assim, o livro se estabelece através de molduras retóricas variadas, de enquadramentos narrativos complexos, num processo de distanciamento crítico em relação às fontes primárias (textos diversos e experiências contextuais) e de relativização no trato com os muitos atores dessa história (Cunhambebe e os algozes do povo indígena, o próprio narrador e seus contemporâneos, a tradição crítico-literária e o próprio leitor).

“IMAGEM DA FALSA GUARDA”

Capa do livro *Meu querido canibal*.



A capa do livro *Meu querido canibal* (Antônio Torres, 2000), assinada pelo artista gráfico Noguchi, traz uma sugestiva leitura do romance, tanto na sua representação plástica, como no título – “A imagem da falsa guarda”. O capista apresenta uma imagem conceitual que diz da natureza da narrativa no que ela joga com deslizamentos retóricos e ideológicos em torno da colonização. A capa revela uma instável sagração da natureza, elevando o índio a uma posição de herói em guarda, à espera de um inimigo ainda fora da paisagem. Monumentalizada, essa figura “natural” do índio sobre o Morro do Corcovado se sobrepõe ao espaço de uma civilização que irá destroná-lo com a cruz, a espada e a própria história. Contrapondo-se a uma história monumental, de exaltação dos vencedores, as estruturas narrativas e simbólicas de *Meu querido canibal* são configuradas num jogo de espelhamentos discursivos que acionam dados históricos documentais, como também, molduras subjetivas, imaginárias ou ficcionais. Esse jogo de perspectivas parece manipulado por um narrador em trânsito, que recolhe “alfarrábios” e dissemina paráfrases e paródias. Narrador que, como vimos, está implicado na sua própria teia de referências e representações, ou seja, é ele próprio um *documento* vivo que, ao mergulhar nos vestígios do passado, submerge também nas franjas de um tempo que se enreda em caóticas cenas urbanas. Vejamos, nesse sentido, uma passagem exemplar, em que o narrador se (de)flagra num redemoinho de imagens cujo ponto de convergência é a *esquina*, espaço vazado em que se encontra:

Postou-se na esquina à espera de um táxi. Ia para a rodoviária. Lá, pegaria um ônibus para Angra dos Reis, onde esperava poder refazer as trilhas de Cunhambebe, o caboclo tupinambá, seu tipo inesquecível. Por alguns instantes, olhou em volta. (...) De vez em quando passavam vendedores de qualquer espécie... E passavam, empertigados, evangélicos de preto da cabeça aos pés, *o Senhor é o meu pastor / Jesus é a salvação / o Senhor é meu pastor...* e bêbados e pirados de toda espécie e qualidade, que não têm nem querem ter quem lhes salve... Alguém já havia lhe dito que em Copacabana todo mundo parece drogado, é, hoje *fala-se muito mal de Copacabana, que, para começar, tem a maior população de rua da cidade – os populares sem teto, almas penadas das calçadas ou zumbis martirizados do tempo, SEM DEUS, SEM REI, NEM LEI*⁸. A ex-princesinha do mar, de tantas glórias passadas, tão louvada em prosa e verso, está crivada de balas e levando muita porrada: velha (já passou dos cem anos), aposentada, decadente, viciada, desempregada, esmoler, ociosa, prostituída, aidética, assaltante e assaltada (sinta aí o cano do tresoitão na sua nuca, cavalheiro, a bolsa ou a vida, minha senhora), barulhenta, e engavetada em caixotes empilhados entre o lixo e o luxo... Mas ele, o transeunte postado na esquina à espera de um táxi, não podia negar que gostava de Copacabana. Acostumara-se a viver numa fronteira perigosa, onde se sentia um correspondente de guerra (p. 119-120, grifos nossos).

É interessante notar como o olhar do narrador, ao longo da obra, opera por deslocamentos: são tempos e espaços que se cruzam na história passada e presente do Rio de Janeiro; é a figura esquiva de Cunhambebe entre memória e esquecimento; são as fissuras retóricas promovidas pelo humor ou pela fina ironia que vibra, sobretudo, nos acordes intertextuais; é o distanciamento imposto pela maneira como o narrador se refere a ele próprio, em terceira pessoa (“Mas ele, o transeunte postado na esquina...”).

Assim, o que poderia ser apenas um relato/resgate histórico com objetivos contra-ideológicos (aspectos comumente destacados pela crítica deste romance), ganha densidade dramática, elevando o narrador a protagonista de uma história paralela à de Cunhambebe, e tensão crítica, espalhando-se em crônica sócioeconômica e cultural do presente. Os “martirizados do tempo, *sem Deus, sem rei, nem lei*” traçam uma linha reta das matas selvagens de antanho para a “selva de pedra” das nossas metrópoles.

Na terceira e última parte do livro, intitulado “Viagem a Angra dos Reis”, o leitor é capturado pela estafante jornada do nosso personagem-narrador. Não se trata, agora, apenas do espaço vertical dos livros e alfarrábios puídos, posto que o narrador ganha corpo e locomove-se em busca no espaço imediato do real. Há obstáculos que ele, como a figura de Cunhambebe, precisa vencer. Finalmente, em Angra dos Reis, onde busca os últimos vestígios do seu herói, o narrador se depara apenas com uma equívoca “Vila de Cunhambebe”:

Na vila Cunhambebe, uma selva de concreto e alvenaria, é impossível imaginar em que lugar exatamente ele foi enterrado. E que importância tem isso, a esta altura da peleja? (...) Peleja mesmo ia acontecer na volta a Angra. Délcio Bernardo cismou de tirar a limpo uma dúvida. Por que o lugar que todo mundo conhecia como Frade também era chamado de Vila de Cunhambebe? Teria um nome antigo e um novo? Você aventa uma possibilidade: – Vai ver, um é o nome dos brancos, outro dos índios. O sacro e o profano, o erudito e o popular, cristão *versus* canibal. Tudo como dantes (p. 176).

Os alfarrábios, assim como os sinais de rua, parecem enclausurar a busca do nosso narrador-personagem na circularidade do texto, ou melhor, dos textos, dos intertextos, dos subtextos. Neles, inscrevem-se as falsas guardas do nosso tempo. Como já foi visto, o tamoio rebelado Jagonharo, no poema épico de Gonçalves de Magalhães, foi levado por São Sebastião à paisagem privilegiada do alto Corcovado, local onde o Santo anuncia um duplo e perverso movimento *providencial*: o extermínio do povo indígena e o conseqüente “futuro grandioso” que a colonização reservava para o Brasil. A nossa leitura de *Meu querido canibal* privilegia a capa do livro, denominada

“Imagem da falsa guarda”. Esta imagem, de um índio sobre o Corcovado, armado com arco e flecha ante uma floresta intocada, contrapõe-se ostensivamente à figura monumental do Cristo Redentor, que sobre aquele platô iria se instalar tempos depois. Se a imagem da “falsa guarda” remonta à resistência tamoia, a presença do Cristo Redentor parece homologar aquele discurso de São Sebastião, o santo Padroeiro da cidade do Rio de Janeiro.

(Estampa de Cunhambebe em *Les Vrais Portraits*, de André Thevet, 1558)



A construção do Cristo Redentor foi uma iniciativa da Igreja Católica para homenagear o centenário da independência do Brasil, em 1922, embora o monumento só tenha sido inaugurado em 12 de outubro de 1931. Nascido sob a égide de um acontecimento político, o que remete à histórica aliança da Igreja com o Estado, a estátua do Redentor tornou-se o maior cartão postal do Rio de Janeiro e do Brasil, a serviço de uma identidade predominantemente turística, com seus interesses comerciais.

No momento, estão sendo implementadas algumas ações no sentido de ressignificar o Cristo Redentor, tornando-o local de peregrinação e de atos religiosos da Igreja Católica. Se o índio de Noguchi protagoniza uma “falsa guarda”, por não ter sido possível negar (diante da supremacia da empresa colonizadora) a fala de São Sebastião, anunciada no texto de Gonçalves de Magalhães, problematiza-se/questiona-se: o que guarda o Cristo Redentor, se aos seus pés estão as favelas e os “martirizados do tempo, *sem Deus, sem rei, nem lei*”?



NOTAS

- 1 O próprio José de Alencar, indiretamente, se auto-denominava “piguara”, que, em tupi-guarani, significa “o senhor dos caminhos”. Assim, considerando-se o contexto do romantismo brasileiro, o termo “piguara” sintetiza as pretensões do escritor quando diz ocupar o “lugar” de fundador da literatura nacional. Cf. nosso ensaio, *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil* (2000).
- 2 No final de 98, o jornal *O Globo* publica a foto com a seguinte legenda: “O PASSADO NA PAREDE: uma paisagem com índios, caravelas e palmeiras, tendo ao fundo a Baía de Guanabara, enfeitada pelo Edifício Juruá, na Rua Barão do Flamengo. A pintura, patrocinada pela empresa Teletrim, é uma das que aproveitam as laterais de edifícios do Rio para publicidade. Os condomínios dos prédios reforçam seu orçamento alugando os espaços.”
- 3 Cf. Le Goff “Documento/ Monumento” in *Memória e história* (1994), São Paulo: Ed. da UNICAMP.
- 4 “Esse nome não foi suficientemente explicado. O fato, porém, é que não existiu tribo alguma no Brasil com a denominação tamoio. Não se encontra, nos escritos antes da confederação, qualquer referência ao nome tamoio”. No Rio de Janeiro, cenário do sangrento embate entre os índios confederados e as forças opressoras, viviam, no litoral, os tupinambás e, mais ao interior, os goitacases. “Tamoio é uma palavra que significa o mais velho da terra, o que chegou primeiro, o dono. E a Confederação dos Tamoios quer dizer a Confederação dos Donos da Terra. Confederação dos Nativos” (Aylton Quintiliano, 2003, p. 64).
- 5 A Confederação dos Tamoios foi criada, presumivelmente, no ano de 1554 e subsistiu até 1567. Segundo o historiador Edmundo Muniz, ela representa “um dos episódios mais importantes do Brasil no começo da colonização européia [...] foi a primeira reação nativista que teve uma amplitude inimaginável, deixando os colonizadores em plena defensiva [...] Os índios possuíam grande parte do território do Rio de Janeiro e São Vicente. A vitória era certa, José Ramalho, Brás Cubas, bem como outros chefes de Santos

- e São Paulo, não tinham a menor esperança sobre o destino da capitania que seria ocupada pelos tamoios. Mas tal não aconteceu graças à paz tratada pelos tamoios com os jesuítas. Mas o tratado de Iperoig não foi cumprido. Não passou de um pretexto dos portugueses para ganharem tempo e se fortalecerem e ataquem os tamoios, o que aconteceu quando se sentiram mais fortes” (MONIZ, *in* MAGALHÃES, 1994, p. 112-3).
- 6 “[Cunhambebe], este inacreditável gigante nutria-se da carne humana não apenas no sentido bíblico: orgulhava-se de possuir nas veias o sangue de cinco mil inimigos, entre os quais muitos portugueses, que chamava de perós – ferozes –, por quererem fazer os nativos de escravos” (TORRES, *Meu querido canibal*, 2000, p. 41-2).
- 7 Conforme vimos com Marilena Chauí, no período da conquista/colonização do território surgem os principais elementos para a formação de um mito fundador. Salientamos ainda, com a autora, que tal mito age como um “semióforo” da nação, ou seja, uma fala fecunda porque dela “não cessam de brotar efeito de significação”. Para Chauí, um semióforo é uma entidade mítica e que, no nosso caso, “busca explicar a origem e dar sentido ao momento fundador de uma coletividade” (Op. cit, p. 12).
- 8 Ressalta-se aqui a recontextualização dramática da antológica visão eurocêntrica do cronista português Gandavo, que veio ao Brasil em 1572: “a língua deste gentio toda pela costa carece três letras - não se encontra nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei; e desta forma vive desordenadamente e sem justiça” (GANDAVO, 1980, p. 8).

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José. “Crônica nº XX”. *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 7 ed., São Paulo: Brasiliense, 1969.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”, in *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- GANDAVO, Pero de Magalhães (1980). *Tratado da terra do Brasil; História da província de Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- GONÇALVES DE MAGALHÃES, José Domingo. *A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 3ª ed., trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- OLIVIERI-GODET, Rita. “Les fils hybrides du tissage de l’histoire dans *Nobre sequestrador* de Antônio Torres”, in OLIVIERI-GODET, Rita e HOSSNE, Andrea (org.), *La littérature brésilienne contemporaine*. Rennes/ France : Presses universitaire, 2007.
- PEREIRA, Elvya Ribeiro. *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana (Coleção Literatura e Diversidade Cultural), 2000.
- QUINTILIANO, Aylton [1965]. *A guerra dos tamoios*. 2ª ed. revisitada. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- TORRES, Antônio. *Meu querido canibal*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Imagens inaugurais e cenas urbanas: recorrências identitárias em *Meu querido canibal*
Inaugural images and urban scenes: identitarian recurrences in *Meu querido canibal*

RESUMO

A capa do livro *Meu querido canibal* (Antônio Torres, 2000), assinada pelo artista gráfico Noguchi, traz uma sugestiva leitura do romance, tanto na sua representação plástica, como no título – “A imagem da falsa guarda”. O capista apresenta uma imagem conceitual que diz da natureza da narrativa no que ela joga com deslizamentos retóricos e ideológicos em torno da colonização. A capa revela uma instável sagração da natureza, elevando o índio a uma posição de herói em guarda, à espera de um inimigo ainda fora da paisagem. As estruturas narrativas do romance são configuradas num jogo de espelhamentos discursivos que acionam dados históricos documentais, como também, molduras subjetivas, imaginárias ou ficcionais. Esse jogo de perspectivas parece manipulado por um narrador em trânsito, que recolhe “alfarrábios” e dissemina paráfrases e paródias e que está implicado na sua própria teia de referências e representações, ou seja, é ele próprio um documento vivo que, ao mergulhar nos vestígios do passado, submerge também nas franjas de um tempo que se enreda em caóticas cenas urbanas.

Palavras-chave: Identidade – Indianismo – Narrador – Imagens urbanas

ABSTRACT

The front cover of the book *Meu querido canibal* (Antônio Torres, 2000), signed by the graphic artist Noguchi brings a suggestive reading of the novel in its plastic representation as in the title – “The false guard image”. The artist presents a conceptual image that shows the narrative nature regarding rhetorical and ideological slidings on colonization. The front cover reveals an unstable sacredness of nature, rising the indian to a position of a hero on guard, waiting for an enemy still out of the landscape. The narrative structures of the novel are configured in a game of discursive mirroring that activates historical and documental data as well as imaginary, subjective or fictional frames. This perspective game seems to be manipulated by a narrator in transit, that collects old valuable manuscripts and disseminates paraphrases and parodies and that is implicated in his own reference and representation web, that is, the narrator is also a living document that, diving into the remains of the past, emerges in the fringes of a time that is mingled in caotic urban scenes.

Key-words: Identity – Indianism – Narrator – Urban images

Recebido: 20/08/2007

Aprovado: 12/03/2008



PEREIRA, Elvy Ribeiro. Imagens inaugurais e cenas urbanas: recorrências identitárias em *Meu querido canibal*. *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana, UEFS, v. 6, nº 4, 2008, p. 16-32.

Élvy Shirley Ribeiro Rereira é Doutora pela PUC-RJ, com estudos pós-doutorais em Portugal e Professora Titular Plena de Literatura Brasileira da UEFS. Autora de *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil*, dentre outros trabalhos publicados.