

FLORESTAS, ÍNDIOS E SABIÁS: ITINERÁRIOS DOS SÍMBOLOS ROMÂNTICOS DA NACIONALIDADE NA FICÇÃO DE ANTÔNIO CALLADO

Idilva Germano*

Resumo

Os romances de Antônio Callado revelam a permanência da vontade de construção nacional, característica dos segmentos letrados desde a independência do país. A literatura contemporânea ainda mantém vivas as angustiadas perguntas sobre o ser nacional e sobre o seu destino feitas por escritores do passado. No plano da ficção, durante o II Império, o romantismo de José de Alencar traduz e dá forma estética a essa necessidade coletiva, valendo-se de um acervo de imagens edênicas e grandiosas, anunciadoras de um privilegiado futuro nacional. Um século depois de Alencar, diante da crise política instaurada com o golpe militar de 1964, os romances de Antônio Callado retomam os símbolos e imagens românticos, deslocando-os de tal forma a ressignificarem a nova realidade nacional. A análise dos escritos de Callado (particularmente *Quarup*, *Esqueleto na lagoa verde*, *Sempre viva*, *A expedição Montaigne* e *Concerto carioca*) indica que os símbolos nacionais românticos em sua obra ganham sentidos degradados e tonalidades amargas, à medida que o autor percebe o fracasso do projeto de uma nação autônoma e de uma sociedade justa.

Palavra-chave: Imaginário nacional, literatura brasileira, José de Alencar, Antônio Callado.

Abstract

Antonio Callado's novels reveal Brazilian intellectuals' everlasting desire for national building, since the country's political independence. Contemporary literature still keeps alive the painful questions about the national being that writers from the past used to ask. During Brazilian Second Empire, José de Alencar's romanticism translated this collective need, by using a repertoire of edenic and powerful images, which announced a great national future. A century later, facing a political

crisis initiated in 1964 by military dictatorship, Antonio Callado's novels revisit romantic symbols and images, shifting their meaning in order to represent the country's new political reality. In his writings (in particular, *Quarup*, *esqueleto na lagoa verde*, *Sempre viva*, *A expedição Montaigne* and *Concerto carioca*) the romantic national symbols gain degrading meanings and bitter feelings as the author perceives the failure of the desired project of national autonomy and of a just society.

Key-words: National imagery, Brazilian literature, José de Alencar, Antonio Callado.

1. A VIAGEM DOS SÍMBOLOS ROMÂNTICOS DE JOSÉ DE ALENCAR A ANTONIO CALLADO

A pergunta que move a sociedade brasileira, praticamente desde que começou a se pensar como realidade nacional autônoma, tem sido a mesma: Quem somos nós brasileiros? A cada tentativa de resposta corresponde um retorno à tradição de auto-reflexão da cultura nacional e à criação de um novo olhar investigativo, porventura capaz de definir com maior precisão os contornos de uma realidade contraditória, a merecer continuamente perplexidade e desafio.

A sensibilidade romântica e nacionalista de José de Alencar valeu-se dos conceitos de “natureza”, “território”, “pátria” e “civilização”, vigentes à sua época, para modelar o feito tropical do Brasil. O seu retrato da nação é composto em diálogo, ora amistoso, ora hostil, com discursos estrangeiros de grande poder persuasivo, graças à marca prestigiosa do lugar do Outro da enunciação – a vontade e a razão colonialista e imperialista européia.

A necessidade de erigir uma civilização singular e grandiosa a partir das ruínas coloniais leva Alencar a explorar ficcionalmente o espaço geográfico e a história do país,

* Doutora em Sociologia pela UFC. Professora Adjunta do Departamento de Psicologia da UFC.

ao mesmo tempo, representando e reinventando o território e o passado. Nos textos de temática indianista, o olhar alencariano é movido pela vontade de fundar uma genealogia ilustre para a pátria, um esteio ideológico para a ascensão de uma nação imberbe. A tradição anterior fornecia o sentimento nativista colonial e os impulsos xenófobos estimulados pelos movimentos de independência. Os modelos literários em voga no estrangeiro, e reproduzidos no país, aconselhavam a exploração de certos temas, cenários e perspectivas. Os viajantes ensinavam como apreciar a grandeza dos trópicos, difundindo no exterior e no país as imagens hiperbólicas do Brasil exótico. O Império do Brasil se munia do aparato institucional adequado para fomentar imagens e representações apologéticas da nação. Alencar estava pronto para recompor esse rico legado, fermentando-o com as aspirações de auto-afirmação pessoal e coletiva.

Na modelação de um perfil brasileiro, o selo da nacionalidade é buscado em princípio na Natureza, reduto privilegiado da alma de um povo, na visão romântica. E no Brasil, essa natureza é esplêndida, composta de matas e bichos magníficos e, ao menos na memória reconstituída, de homens supostamente intocados pelo Tempo. Mas a brasilidade também deve ser perscrutada na História, acompanhando a singularidade da constituição do povo, em particular, a sua mestiçagem fundante. O narrador de Alencar procura então os tempos distantes, aqueles que, se lançavam luz para os começos da nação, ofuscavam a realidade mais atual de uma sociedade presa à barbárie escravagista e emperrada às portas da modernidade. Os quadros de *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* compartilham a qualidade de painéis esfumados no tempo. A memória que produziu esses romances pincelou certos cenários e personagens em aquarelas amenas, chegando em *degradé* ao total ocultamento de outras paisagens mais sombrias. O mito, em sua qualidade de narrativa que instaura uma realidade primordial, oferece a fórmula ideal para suspender no tempo a história factual dos índios extintos, dos escravos no eito, de uma nação ainda em forma de desejo. O Brasil torna-se imemorial e o casal fundante da nacionalidade mantém-se indefinidamente sobre o alto de uma palmeira.

Uma viagem de inspiração paisagística pretende fornecer painéis dos variados espaços visitados pelo narrador em trânsito. Tais exercícios de cartografia se faziam antes de Alencar, como se pode observar nos primórdios do romance brasileiro entre os anos 30 e 40 do século XIX.¹ Mas uma viagem pelo Brasil que busca rastrear o passado e as origens genéticas, além de fixar retratos pitorescos, deve ser capaz de unir história e mito, fatos e lendas. As lendas brasileiras e os romances históricos de Alencar apresentam essa dupla ação de mover-se ao longo de uma cronologia e fixar, fora do tempo, o momento de gestação do país.

É por essa razão que ao fim de *O guarani*, depois de historicizar a paisagem, mediante a transposição da natureza americana em imagens feudais européias, e apresentar ao leitor datas e fontes da crônica colonial, Alencar pára o curso do tempo e permite que a natureza vigorosa e indomada apague os vestígios temporais que levam ao contexto histórico do autor. Os aimorés se insurgem, as águas destroem o solar dos Mariz, a Natureza dá as cartas.

O narrador de hoje também se vê obrigado a procedimentos semelhantes. Tendo atravessado, no mundo vivido e na imaginação, a história do país, depara-se com a necessidade de deixar novamente a natureza falar através de mitos e imagens arquetípicas sobre a gênese da nação. A floresta impenetrável, símbolo de uma natureza vital e pura e, muitas vezes, cenário para as narrativas míticas, ressurgue no texto de Antônio Callado, transfigurando as imagens genealógicas do Brasil veiculadas na história oficial e na tradição literária. A floresta edênica de Alencar volta agora, seja mantendo a expectativa romântica de uma grande civilização futura a habitar uma terra paradisíaca, seja contrapondo uma imagem de decadência e destruição dos grandes projetos românticos da nacionalidade. A floresta torna-se objeto de um cruzamento de vozes. Ora a floresta veicula o sentido de santuário, pureza e nascedouro da raça/nação, ora se apresenta como lugar de “queda” e degradação: a Amazônia está ameaçada, os índios, desapropriados de suas legítimas terras, as antigas promessas do Éden Brasileiro arruinadas pela barbárie atual da economia e da política.

Também a mãe primordial – Iracema – volta ao texto de Callado para lembrar a permanência de um problema: o Brasil (que desejamos) não existe. Em *A expedição Montaigne*, Iracema retorna nas palavras de protesto do “assertanista” Vicentino Beirão, às voltas com a missão de retomada do território nacional e o retorno aos tempos anteriores à invasão colonizadora. Na linguagem paródica e desmitificadora, a heroína de Alencar inadvertidamente se deixara penetrar pelo “ferro da cabrália caravela”, que lhe abria “as coxas e os grandes lábios de mel”. Em *Sempreviva*, a alegoria feminina da nação já havia sido explorada, quando a pátria do desterrado Quinho é comparada a uma mãe perversa, desalmada, que abandona seus filhos, expulsando-os do seu seio. Noutra ocasião, em crônica dos anos 90, Callado insiste na idéia de uma pátria-mãe censurável, em nada parecida com as “doces, discretas e irrepreensíveis” pátrias-mães dos países “fortes e realizados”. A sensibilidade do escritor atual, mais consciente dos projetos coloniais e imperialistas que enformaram o *ethos* brasileiro, pode ressignificar noutras bases muitos elementos definidores da brasilidade que a tradição historiográfica e a literária legaram. O narrador calladiano pode recuperar, deslocar ou destruir sentidos deixados pelo narrador alencariano, e des-

¹ SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ta forma, reconstruir representações mitopoéticas do mundo brasileiro.

A persistência no uso de certas imagens de caráter mítico no tratamento da nacionalidade, visível em Alencar e Callado, pode ser indicativa da vitalidade de certos sentidos coletivos por elas veiculados.² A receptividade de algumas imagens nos múltiplos textos de uma literatura nacional expressa a tenacidade de determinados sentidos, mantidos vivos ao longo das mudanças na vida de uma coletividade. No contexto literário brasileiro, a simbologia dos elementos definidores da nacionalidade mantém-se viva e com valor de verdade para a comunidade nacional. As imagens edênicas, exploradas por Alencar na composição literária da fundação do país, revelam-se ainda um meio válido de os brasileiros pensarem em si mesmos, dando sentido aos enigmas de sua história. O escritor contemporâneo, às voltas com os problemas do passado, retoma e recria o legado simbólico anterior e, ainda assim, é capaz de dizer algo significativo sobre a vida do seu povo e o destino de seu país.

Assim, se a floresta tropical de Alencar é principalmente um signo do paraíso futuro (promessa de civilização), em Callado, cansado de esperar a concretização do desejo nacional à beira de um novo milênio, a mata é fundamentalmente eco de uma perda do paraíso sonhado. Entre a esperança civilizatória e o lamento da nossa barbárie, floresce a vasta imensidão imaginativa de nossos escritores.

2. FLORESTAS, PALMEIRAS, SABIÁS: A FACE ENCANTADORA DA MÃE NATUREZA

A invenção literária da nação sofre, de fato, o apelo irresistível da terra brasileira e de seus elementos naturais. No século XIX, a visão alencariana da nação assenta-se sobre a imponente “natureza americana” – chão, águas, flora, fauna, céu e índio – retratada de forma exuberante.

A natureza, sentida e narrada de forma grandiloquente, é o passaporte para a história. Vários fatores influenciam o tratamento arrebatado da terra americana. A visão romântica contribuía para a exaltação da Natureza, transparente em certo nomadismo geográfico, levando o poeta a lugares exóticos ou paragens nostalgicamente paradisíacas.³ No relato romântico brasileiro, o país em processo de consolidação unia o desejo de afirmar sua existência interna e externamente com implícitas justificativas, de matiz rousseauísta, de um berço nacional edênico. Ao menos na simbólica idealista, um país de natureza edênica prometia como civilização, por ser capaz de começar tudo de novo, inclusive, evitando os desvios e erros do Velho Mundo⁴.

De fato, toda descrição alencariana das paisagens brasileiras leva uma adjetivação abundante, geralmente evocadora de grandiosidade e poder: majestade, magnificência e esplendor adornam florestas, rios, montanhas, vales, desertos. A exuberância estilística torna ainda mais pujante a floresta brasileira, espécie de símbolo de potência da nação que se afirmava, e sinal de uma desejável antiguidade na empreitada genealógica a que se propunha o escritor.

A narrativa de fundação, de Alencar, elege a floresta como símbolo do Brasil arcaico. É ela que abriga os mistérios da pré-história brasileira, visível somente através de vestígios, dos desvãos da memória, dos fragmentos de diários e relatos de viagem.

Signo da imensidão, a floresta é contemplada por um narrador extasiado. Diante de grandezas naturais imaginadas, o narrador esquece por um instante o seu próprio mundo social e se põe a projetar o país nascido em berço selvático. Na definição dos marcos inaugurais da nação, a floresta prenuncia um futuro tão vasto e exuberante quanto as matas que possui.

Mais que um signo de escuridão e morte (a floresta negra das feiticeiras e duendes do medievo europeu), a floresta tropical indica a plenitude de vida, formas e matizes que florescem no território. Ela detém um sentido mais próximo do exótico do que do maléfico; espaço de encontro, mais do que conflito; lugar de descoberta, mais do que esconderijo. Na floresta brasileira de Alencar, os homens se aventuram, mas não se perdem. O caminho está traçado. Há sempre o espírito do bom e fiel Peri para guardá-lo de eventuais perigos. Flechas são impedidas de chegar ao seu destino, as onças são aprisionadas como bichos de estimação, inimigos são espionados e tolhidos de seus intentos. Afinal, o maior perigo não está nas matas, mas dentro das propriedades de Mariz. Encarna-se em Loredano, contraparte do espírito de conquista ocidental: ganancioso, lúbrico, perverso. Os aimorés parecem menos vis que o vilão branco: agem em represália às mortes de seu povo e à invasão de seu território, além de defenderem seus costumes singulares, embora insólitos. O índio, filho da floresta tropical, mesmo exibindo instintos ferozes e costumes “diabólicos” ou “sinistros” – é perfeitamente domesticável ao ponto de igualar-se ao melhor fidalgo europeu. Assim, o habitante da floresta pode ser um herói e fiel escudeiro do seu senhor e invasor de suas matas. A floresta, como toda a narrativa de fundação de Alencar, é *locus* de conciliação do branco e do índio, do colonizador e colonizado, dos dois heróis da nacionalidade. Os dois antagonistas históricos fazem as

² Baseio-me aqui na reflexão de André DABEZIES sobre a “verdade do mito” apresentada em “Mitos primitivos a mitos literários”. In BRUNEL, P. (Org.) . *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

³ Como mostra Benedito NUNES. “A visão romântica”. In GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

⁴ Na realidade, a América significou para a Europa a possibilidade de um recomeço civilizatório (puro, não corrompido). Mas essa utopia acaba tendo efeito indesejável de orientar a fundação do Brasil para o futuro e não “para o presente que o gerou.” Conferir a interpretação psicanalítica de Octavio SOUZA em *Fantasia de Brasil*. São Paulo: Escuta, 1994, para um exame desse desejo paradisíaco, no Brasil e na Europa.

pazes na floresta, como uma das faces do mito – a face ideológica – deseja mostrar.

Transpondo um século de história e examinando as obras de Antônio Callado, podemos dizer que Brasil profundo também se veste de floresta. Na sua ficção, percebe-se uma grandeza oculta sob as folhagens brasileiras, parecendo evocar a majestade da natureza alencariana.

Em *Quarup*, Nando sai do claustro para a floresta, em busca de refazer o novo Adão (Peri?), promessa de conserto de uma civilização decadente. Lugar sagrado, lá vive Maivotsinin e, nalgum ponto invisível aos homens, se encontra o centro mítico do mundo, o Morená. Metáfora de um país ignaro de sua própria intimidade, a floresta da região xinguana converte-se emblematicamente no destino de uma cruzada patriótica, para onde se dirigem os cidadãos empenhados na causa nacional. Nessa viagem ao coração do Brasil, Nando e outros expedicionários acabam descobrindo, além das mazelas, um país fascinante e desconhecido fora dos limites litorâneos. Também na reportagem *Esqueleto na lagoa verde*, Callado pode mostrar ao leitor os mistérios que envolvem as terras e matas brasileiras há pouco mais de sete horas de viagem de São Paulo. Acompanhando a busca pelos ossos do Coronel Fawcet, desaparecido nos anos vinte na região xinguana, Callado mostra como nossos bosques prometem ventura, cidades ocultas, minas de ouro e prata, mistérios rituais, corpos enterrados. Enquanto relata os episódios envolvendo o sumiço do explorador inglês e os detalhes policiais do caso, o narrador especula sobre a elaboração desses mitos no Brasil-colônia e a atração que eles exercem sobre as mentes estrangeiras e nativas, séculos depois. O texto revela como as nossas florestas, envoltas em fantasias seculares e abrigando na cultura indígena um passado de milhares de anos, convidam a um mergulho no tempo arcaico, à busca dos ancestrais. De fato, como mostra Bachelard, a floresta é um passaporte para o passado, pois fundamentalmente não há florestas jovens no reino da imaginação.⁵

É na floresta que guerrilheiros se escondem e morrem em busca do coração do Brasil. É na trilha da floresta que sertanistas sonhadores procuram desbravar o país, abrindo picadas, integrando índios, mapeando e nomeando as paisagens do território nacional. É na floresta que índios inconformados morrem defendendo o seu terreno e a sua cultura. É fora da floresta, num simulacro da mata natural ou na cidade sem verde, que índios aculturados são subtraídos à cidadania. É para a floresta que a desinibida Sônia, de *Quarup*, resolve fugir, acompanhando o índio Anta, pronta para repudiar para sempre a civilização machista de seus amantes. E, como se o narrador calladiano quisesse dar nova forma ao amor edênico, é na mata, em meio a orquídeas, que o amor de Nando e Francisca pode ser perfeitamente consumado:

Ela colocara a mão no braço de Nando ao descobrir, contornada a ilha, a vereda de orquídeas que surgia ofertando-se à proa da ubá. E ali ficou sua mão à medida que a canoa prosseguia, que as orquídeas desciam pelas árvores, que o furo ia pouco a pouco afunilando. Quase de si mesma a ubá se encostou à margem direita do furo e Nando e Francisca saltaram enlaçados pela cintura. Mais para dentro da margem havia orquídeas claras, quase brancas. Nando e Francisca não falaram. Apenas se voltaram um para o outro, braços abertos, e o breve instante em que se separaram foi para deixarem cair no chão as roupas sobre as quais se deitaram debaixo de orquídeas pálidas, separados do rio por um cortinado de orquídeas coloridas. Quando veio o prazer Francisca o fechou em lábios e pétalas quentes sem nenhuma palavra e Nando descobriu o gozo que é profundo e contínuo como mel e seiva que se elaboram no interior das plantas.⁶

Uma vez na cidade, acaba o romance de Nando, como acabam seus sonhos jesuíticos de catequese. Deve deixar o isolamento da mata incorrupta para fitar o Brasil real: o das lutas populares, dos calabouços, das conspirações, do terrível cenário de realidades factuais que o romancista não pode deixar de enxergar e narrar. Ao invés da vastidão da floresta com suas possibilidades de extravasamento sexual e com suas conotações utópicas e sagradas, Nando termina enfrentando a repressão política, o cerceamento do seu desejo, as técnicas de controle físico e ideológico do Coronel Ibiratinga. A tortura (hábito inexistente na cultura ameríndia) é uma arte rigorosamente “racional”; o que mais o coronel lamenta é não poder conduzi-la entre paredes de vidro, oficializando-a como prática legítima e universal.

Os traços de desordem que cercam a floresta imaginária arrostam o exercício autoritário de uniformização das mentes e corpos. Em Callado, a floresta alcança esse sentido de santuário (de espécies, de amor e de mártires), um amplo repositório de valores e virtudes humanas.

Muitas vezes, as árvores em si mesmas, na floresta amazônica ou no Pantanal, mimetizam as qualidades da resistência e da coragem. E podem ser lidas como revivescência das árvores alencarianas: a palmeira que salva Peri e Ceci, o coqueiro que repete o nome de Iracema, o ipê que esconde pecados inconfessáveis. Em *Bar Don Juan* e em *Sempreviva*, guerrilheiros impacientes para entrar em missão comparam-se às carandás, uma espécie de carnaúba que não dá cera, devido à fatura de água no solo, desobrigando-as de fabricar a substância de proteção solar. Revolucionário sem ocupação é como uma árvore destituída de sua função; imitação de palmeiras verdadeiras, aquelas que devem enfrentar a adversidade do ambiente, produzindo seus frutos e exibindo, se possível, sabiás.

⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 194.

⁶ CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 261

Até mesmo a floresta transplantada e reduzida a um Jardim Botânico pode ocultar raízes rebeldes e invasivas, sob a aparência contida. Em *Concerto carioca*, o Jardim Botânico dá mostras de haver-se infiltrado por dentro da cidade, articulando-se com o Horto e com a floresta da Tijuca, como “um labirinto descuidado, que continua, no fundo, labirinto, mas que perdeu suas características básicas porque se deixou crescer demais”. O Jardim é como uma árvore bonzai:

(...) que alguém tivesse esquecido num jarro, dentro de uma casa fechada, e que acabasse – apesar de sempre bonzai, atarracada, introspectiva – derrubando os rodapés, as paredes, com a galharia saindo afinal por baixo das portas, primeiro, ganhando depois a rua, a cidade. Bem ... A imagem não foi talvez perfeita, ideal, mas o que eu queria dizer é que se uma bonzai agigantada não perderá, ainda assim, suas características bonzai, um labirinto será sempre aquele lugar onde encontraremos o que foi perdido (...)?⁷

A partir de um acervo de imagens definidoras da brasilidade, legadas pela tradição literária, Callado empreende deslocamentos semânticos passíveis de oferecer uma nova inteligibilidade a um contexto nacional díspar. O romantismo oferecia uma narrativa laudatória da Natureza e o poeta tinha por missão cantar a terra e suas riquezas naturais, de forma a torná-las símbolos da nação emergente. Assim, não só florestas são eriçadas a pendão nacional, mas também seus animais. As aves tropicais povoam as obras de Alencar, compondo a vasta alegoria tropical que a literatura e também a iconografia da época propunham. São jandaia, juritis, jaçanãs, nambus, beija-flores, garças, ariramas, araras, tucanos, colibris, todos, metamorfoses do sabiá de Gonçalves Dias. A escrita empenhada de Callado reconstrói as imagens do passado, conferindo-lhes renovados sentidos de patriotismo e crítica política.

O texto de *Sempreviva* é exemplar neste sentido. No retorno clandestino de Quinho ao Brasil, a visão do sabiá Verdurino lhe evoca o sabiá que “canta na palmeira abstrata das saudades do exilado” e a “gaiola que cresceu e engolira tudo e todos”, representação do Brasil sob ditadura militar. Além da melancólica referência ao sabiá da *Canção do exílio*, um forte sentido utópico pode ser percebido na leitura dos lugares ocupados pelos bichos da história. Se os bichos calladianos lembram o infeliz destino da terra e da sociedade brasileiras, eles também guardam a possibilidade de redenção e transformação social.

Herinha, a filha da revolucionária Jupira, tem como únicos amigos três seres que substituem seus laços de afeto, desde a morte do pai em atividade revolucionária. A menina, isolada do mundo, brinca apenas com o macaco

Jurupixuna (ou Pixuna), o sabiá Verdurino e a cobra coral Joselina. A vida da criança resume-se ao seu quintal, que ela chama de seu pai ou paizinho. O macabro onceiro, Claudemiro Marques/ Antero Varjão, em sua crueldade típica, mata o macaco, amigo inseparável de Herinha. Numa inversão catártica, a carnificina contra as onças e contra Pixuna acaba na morte do onceiro, que é literalmente caçado e morto por sua própria matilha. Porém, o cérebro da operação de caça aos comunistas, o culto Ari Knut/Juvenal Pallano, descobre os movimentos de Quinho e articula a sua destruição. Ele só poupará Jupira de eventuais represálias, caso ela lhe entregue o seu objeto de desejo, o sabiá de Herinha. A mãe desespera-se em dar ao seu perseguidor a única fonte de prazer que restou à filha. Mas a menina escuta a intimação e silenciosamente dirige-se à casa de Ari Knut com a chapeleira em que normalmente leva Verdurino a passeio. A cena de entrega do sabiá surpreende pela concisão. Com o coração batendo de alegria, Ari Knut levanta a tampa da chapeleira para ser picado de morte por Joselina. Herinha retorna ao lar tão silenciosamente quanto havia saído para matar a fonte de seus infortúnios. Volta para unir-se ao sabiá que deixara no quintal.

A narrativa apresenta uma rede de evocações que vale a pena rastrear: narrativa mítica, vestígios de inspiração bíblica, impressões de viagem e de leituras. *Sempreviva* compõe uma nova canção do exílio, valendo-se da construção mítica do enredo e de suas personagens. A figura redentora que conseguiu a façanha de destruir o todo-poderoso Ari Knut é Herinha, a criança estranha, quase autista, perdida no quintal de sua casa a conversar com os animais, inclusive peçonhentos. Herinha apresenta-se como a figura heróica que tem a tarefa de realizar o destino (da nação) na qualidade de transformadora do mundo, dotada de potenciais demiúrgicos.⁸ A heroína, em sua intimidade com a fauna nativa, evoca as possibilidades de transformação da vida nacional, contidas no povo e na natureza brasileiros. Callado não podia entender como um território tão vasto (“um enorme palco ainda sem espetáculo”, como dizia) e uma riqueza natural extraordinária não tivessem resultado ainda numa grande nação.

Evocações históricas mesclam-se às inspirações míticas. A narrativa calladiana dispõe a natureza como abrigo e arma para os heróis da pátria. Na sua reportagem *Vietnã do Norte: advertência aos agressores*, em meio à sua franca simpatia aos vietnamitas capazes de resistir aos poderosíssimos Estados Unidos, há uma nota velada lembrando que a guerrilha se faz com o domínio do terreno e com o manejo da natureza local a seu favor, algo possível apenas aos donos da terra. Recorrendo à desigualdade de forças entre Davi e Golias, só faltou Callado comparar a re-

⁷ CALLADO, Antônio. *Concerto carioca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 237.

⁸ Valho-me aqui principalmente de CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997. Particularmente, o capítulo III da parte II (“Transformações do herói”) em que o autor discute a infância do herói em mitos de várias culturas.

sistência do Vietnã à de Canudos. No Vietnã, as montanhas cobertas de espessas florestas e cheias de grotas profundas mostraram-se um abrigo eficaz dos nativos contra a aviação americana. Os combatentes aprenderam logo a seguir o curso dos vales para evitar serem detectados pelos instrumentos aéreos de infravermelho. De fato, a relação entre Davi e Golias aplicava-se bem no Vietnã, onde crianças e velhos tornavam-se heróis derrubando aviões norte-americanos e reconstruindo o país da destruição da guerra.

Um pouco dessa astúcia da guerrilha de libertação já havia sido mencionada em *Quarup*, mediante o discurso de Lauro, o especialista em lendas brasileiras. Na expedição ao centro geográfico, o etnólogo insiste na lição que oferecem os contos populares, ao louvarem a astúcia do fraco jabuti frente aos seus poderosos adversários. Só assim, feito o humilde mas esperto jabuti, o Brasil poderia superar e derrotar as nações mais fortes. Na realidade, o ciclo do jabuti poderia servir de inspiração e diretriz para uma ação nacionalista:

– *Sério e programático, em sua forma singela de mito, é claro. Você veja por um lado a naturalidade com que deixamos escapar nossas matérias primas e por outro lado a luta do jabuti pelo seu taperebazeiro. A mata imensa e forte quis as frutas, expulsou o jabuti, enterrou o jabuti no barro embaixo da árvore. Mas o jabuti aprendeu a hibernar. E quando saiu do barro, com as chuvas, taperebazeiro estava dando taperebá. A anta prepotente e que tudo ignorava acerca do tempo em que o taperebazeiro dava fruta tinha morrido de fome, a esperar.*

– *Formidável - disse Nando. Eu nem sabia que jabuti hibernava.*

– *Ah, hiberna! Aprendeu a hibernar, aí é que são elas. E tem mais, espere. Nessa linha histórica o jabuti, ao sair ressuscitado para comer suas frutas prediletas, não foi atacar diretamente a nata, para se vingar. Entrou em contato com o rastro da anta. Era só o rastro que ele interpelava e o rastro finalmente o levou à anta adormecida. E sabe como é que o jabuti matou a anta, não?*

– *Não - disse Nando.*

– *Saltou no escroto da anta e espremeu até a anta morrer! Boa, não é?*

– *Magnífica história - disse Nando. É só passarmos à ação, de nossa parte. Está tudo no conto. Seminal.*⁹

Decerto, diferentemente da natureza alencariana, que tem subentendidos a posse do território e o desfrute de suas riquezas pela população brasileira, a narrativa calladiana deve enfrentar questões concretas cercando o domínio efetivo da terra e da sua vida natural. Veiculando consciência ecológica e uma apurada percepção dos interesses econômicos por trás dos diferentes discursos de proteção ambiental, a crônica de Callado assinala tanto a incompetên-

cia nacional na salvaguarda dos nossos tesouros naturais, quanto os perigos da ganância estrangeira ocultos sob justificativas universais:

*Nós todos, países amazônicos, somos do segundo time mundial. Sem o milagre que uma Amazônia preservada poderá fazer por nós, jamais chegaremos à primeira divisão no mundo ecológico que ora se funda. Sem a fecundidade, sem a “originalidade” suntuosa que nos outorga a Amazônia, vamos, uma dia, é ser expulsos de lá. Os homens civilizados que adoram o deus Environment e a biodiversidade não vão permitir que levemos até o fim nossa escolhambada e corrupta administração desta nova Terra Santa que é a bacia Amazônica.*¹⁰

Quanto às aves calladianas – o sabiá de *Sempreviva*, o gavião real de *A expedição Montaigne*, os beija-flores e o doudo de *Reflexos do baile* – elas parecem indicar os perigosos caminhos políticos, econômicos e culturais tomados por uma nação ainda aspirante à autonomia e grandeza.

A primeira menção de Callado ao doudo ocorre em *Reflexos do baile*, através do diário do patético lusófilo Rufino Mascarenhas. O brasão de sua suposta linhagem contém a efígie de um doudo, a ave descoberta pelos portugueses na ilha Maurício, ainda no século XVI, e que foi extinta logo depois. A alusão torna-se significativa, principalmente depois que o embaixador enlouquece ao presenciar o seqüestro conduzido por sua filha Juliana. Callado voltaria ao doudo em crônica de 1993, utilizando-o metaforicamente para tratar da nossa eterna incapacidade de nos tornarmos uma grande nação, depois de haver definido um imenso território. Ele mesmo explica a razão do símbolo. Desengonçado, o doudo chamou a atenção dos seus descobridores, ganhando tal nome, pelo fato de ser uma ave grande (do tamanho de um peru e com formato de pombo), mas com asas inteiramente inúteis, de tão pequenas. Incapaz de voar e portando essa fisionomia esdrúxula, a ave foi logo chamada de doudo. O nome ganhou outras formas: dodo, dodô, ou dodó. De qualquer modo, a distorção entre o seu corpanzil e a sua mobilidade levou o escritor a tornar a ave espécie de símbolo de Portugal e do Brasil:

Os portugueses mostraram aos demais povos como se ia a qualquer lugar, no mundo inteiro, por mar, mas se deixaram engordar com o caril da Índia e o vatapá da África e nem repararam que suas asas encolhiam cada vez mais. Foram vítimas de roedores e predadores flamengos, ingleses, franceses. Recolheram-se de volta ao “jardim d’Europa, à beira-mar plantado”. Estava encerrado o ciclo das descobertas. Quanto ao Brasil, não chegou a descobrir nada, mas aumentou muito de corpo com o meridiano de Tordesilhas. Eu nem diria que, no princípio, simples-

⁹ CALLADO, Antônio. *Quarup Op. cit.* p. 240.

¹⁰ CALLADO, Antônio. “Vem da floresta o Deus do século XXI”. *Crônicas de fim do milênio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. p. 190.

mente engordou. Enrijeceu-se, passou a desbravar o território, cuidou bem das fronteiras, e, muito antes da era da aviação, já sonhava em voar, para vigiar seu grande território (...)

Não progredimos nada, em termos de asas. Deixamos que elas se encolhessem e encolhessem. Viramos, também, o doudo que somos hoje.¹¹

A contar com o espetáculo de negligência com a terra, de descaso em preservar índios, matas, bichos agonizantes e com a decepcionante história nacional, era de se esperar que a narrativa calladiana sucumbisse à fracassomania, retratando uma natureza degradada, numa alegoria de sinistro agouro. Mas isso não ocorre. O escritor oscila entre a denúncia decepcionada do malogro brasileiro (paródica, como no caso do doudo; trágica, como no caso do sabiá) e o tom de esperança, que leva a uma atitude vagamente otimista quanto ao futuro do país. Essa última tonalidade afetiva talvez seja responsável pelo destino de alguns de seus pássaros. Verdurino volta a cantar tranqüilo no quintal de Herinha, livre para sempre da cobiça de Ari Knut. O gavião Uiruçu, última ponte entre Iapavu e sua vida primitiva, termina acompanhando o corpo do índio em sua canoa sem rumo. Não seriam esses finais indicativos da libertação de uma força abissal que se esconde na Natureza brasileira, inspirada na vontade e na arte românticas?

As travessias ficcionais de Alencar e Callado dirigem-se às paisagens da memória, ainda capazes de exercer fascínio, atraindo irresistivelmente o escritor-viajante para a terra brasileira prometida.

3. DE PERI A IPAVU: A DEGRADAÇÃO DO HERÓI INDÍGENA

Ao longo do percurso de construção imaginária da nação percebe-se a grande circulação de imagens envolvendo a representação do homem brasileiro. No exame dessa mobilidade, faz-se necessário desatar o nó que une representações míticas, históricas e romanescas.

Avaliando o conjunto das personagens de Alencar e Callado, com valor emblemático da brasilidade, e particularmente o perfil e a ação dos protagonistas dos romances, verifica-se um trajeto simbólico que parte de um herói mítico, dotado de significações sublimes, para um anti-herói alegórico, muitas vezes veiculando características degradadas, de clara intenção desmitificadora.

Como explicar o deslocamento simbólico concernente aos heróis indígenas alencarianos e calladianos, que parecem perder a dignidade de Peri, Iracema e Ubirajara

para exibir perfis aviltados de um Iapavu e de um Jaci? O lugar preenchido pelos índios no conjunto dos romances dos dois autores sugere uma queda de grande altura do herói nativo. Dos píncaros ocupados por Peri à sarjeta de Iapavu, a memória literária tem procedido à relocação das imagens dos pais fundadores.

O tratamento de Peri obedece, por um lado, ao princípio romântico de idealização do real e, por outro, à então recente consciência histórica da leitura genealógica das nações. O índio alencariano fala muito mais ao desejo que à realidade, é mais resposta à sensibilidade do escritor que à história dos acontecimentos passados e presentes. O transcendentalismo da escrita romântica tende a dispor os objetos não-reais em primeiro plano, com isso invocando a superioridade desses sobre os objetos naturais.¹² A realidade superior e verdadeira está para além do que é contemplado com os olhos e o poeta abriga-se no mundo ideal, buscando apreender aquilo que se desvanece, não exatamente aquilo que está diante de si. A sensibilidade do poeta romântico é marcada pelo desejo e por uma aspiração ao invisível, ao distante, ao infinito. Assim, a floresta e o índio alencarianos são impregnados de um clima transcendental, teofânico, bastante adequado à sua retratação como herói mítico da nacionalidade. O verdadeiro lugar de Peri não é a mansão dos Mariz, em condição de servo, como mostra o final poético, contradizendo a frente ideológica do romance. É um lugar transcendente, um lugar primordial, capaz de atender aos sonhos do poeta e os de sua coletividade quanto ao futuro da nação:

As altas montanhas, as nuvens, as catadupas, os grandes rios, as árvores seculares, serviam de trono, de dossel, de manto e cetro a esse monarca das selvas cercado de toda a majestade e de todo o esplendor da natureza.

Que efusão de reconhecimento e de admiração não havia no olhar de Cecília! Era nesse momento que ela compreendia toda a abnegação do culto santo e respeitoso que o índio lhe votava.¹³

Em *O guarani* e nos romances de base lendária, *Iracema* e *Ubirajara*, Os heróis e heroínas ganham uma imagem elevada (embora, às vezes sacrificial) para preencher a ausência de uma grande história factual.

A visão calladiana, sintonizada com o pensamento esquerdista dos anos sessenta e setenta acerca do “nacional” e do “popular”, baseia seu retrato do elemento nativo sobre um conjunto de fatores: uma revisão crítica desencantada da história (mostrando o avesso da história oficial e

¹¹ CALLADO, Antônio. “Doudos ocupam Brasil, Portugal e Algarves”. *ibid*: pp. 5-6.

¹² Benedito NUNES explica o transcendentalismo como o processo “em que as imagens dos objetos naturais e terrestres, intencionando uma realidade outra, não-natural, não-terrestre, são como signos de um mundo superior ideal, longínquo, misterioso, estranho e invisível.”. “A visão romântica”. In GUINSBURG. J. (Org.). *O romantismo. Op. cit.* p. 67.

¹³ ALENCAR, José de. *O guarani*. In *Obra Completa. vol II. Rio de Janeiro*: José Aguilar, 1958. p. 300

voltando-se para os seus esquecimentos); sobre uma escrita contestadora de valorização da ironia e da paródia; e sobre rigorosos e claros compromissos ético-políticos. A invenção do Brasil e do seu povo é orientada pelo duplo olhar do jornalista e do criador, num escritor habituado a tirar proveito de cada gênero quando e como lhe convém. Sua visada para a história não significa abdicação dos temas míticos do passado; o romancista os retoma e os dispõe agora a serviço de valores éticos, ideológicos e políticos.

É assim que o mito do bom selvagem, basilar na narrativa alencariana, pode ser reconstruído com outras intenções sociopolíticas, isto é, para denunciar e contestar o estado em que se encontram os índios de carne e osso. A escrita paródica delinea a condição do novo Peri, séculos depois do processo civilizador, que tornou indesejável a indianidade e fomentou uma perversa integração do nativo ao povo brasileiro. Na realidade, a narrativa de *A expedição Montaigne* esclarece que o índio degradado é o próprio povo brasileiro. Do mesmo modo que o resto da população brasileira, abandonada por sucessivos governos, Ipavu representa a figura degenerada do brasileiro médio, compartilhando seus padecimentos e misérias. É a doença o primeiro elo de identificação do índio com o povo:

*– Tu agora é brasileiro da gema, ô curumim, que brasileiro que se preza sofre do peito, tinha falado o médico caraíba, cabelo de fogo, tal de Noel, também dito Noer. Ipavu tinha aquelas angústias, até às vezes de engolir o ar, porque doía o puto do peito e isso de doer assim não doía quando ele ainda estava na aldeia camaiurá, nem a tosse, lá, acabava no cuspe vermelho de agora, cor de urucum, mas mesmo assim Ipavu não conseguia ficar apenas, ou pelo menos sempre, ou o dia todo com raiva da tal da tísica porque ela afinal de contas em dois tempos tinha tirado ele do mato para o hospital e do hospital ele tinha fugido pela janela e se mandado e tinha acabado ali no reformatório Crenaque, brasileiro de pai e mãe, de calça e blusão o dia inteiro (...)*¹⁴

Os caminhos percorridos pelos heróis alencarianos e calladianos parecem invertidos. O herói alencariano mítico segue um curso de iniciação que parte de um estado de indefinição ou falta (que o leva à aventura) para um segundo momento de reestruturação ou renascimento (revelado no seu triunfo por ocasião das provas) até, finalmente, chegar à metamorfose final, onde se dá a sua apoteose como herói. Esse é o trajeto de Jaguarê/Jurandir/Ubirajara, que se eleva de sua condição comum de caçador para a glória de chefe guerreiro. Também Peri segue o curso ascendente de escravo para o de herói, através das sucessivas provas de coragem e lealdade.

Em Callado, a metamorfose do herói indígena se dá às avessas. De um suposto estado de bem-aventurança, marcado pela vida comunal, saudável e virtuosa, Paiap/Ipavu progressivamente perde as suas ligações com a sua cultura e seus antigos valores para descer ao mundo da tuberculose, do alcoolismo e da prostituição (marcas da vida miserável do povo brasileiro). Ipavu é tísico, pegou gonorréia da prostituta Dorinha, e “não queria em nada neste mundo voltar a ser índio, nu, piroca ao vento, pegando peixe com flecha ou timbó, comendo peixe com milho e beiju”:

*Queria viver em cidade caraíba, com casas de janela e botequim de parede forrada, de rodapé ao teto, de bramas e antárticas. Índio era burro de morar no mato, beber caxiri azedo, numa cuia, quando podia encher a cara de cerveja e sair correndo na hora de pagar a conta.*¹⁵

Bastante significativa é a sua mudança de nome. De uma singularidade própria, nosso anti-herói passa a ser identificado difusamente com o nome de um lago da sua região de origem:

*O verdadeiro e olvidado nome de Ipavu era Paiap mas como Paiap falava muito em Ipavu, a lagoa dos camaiurá, os brancos tinham trocado o nome dele pelo da lagoa e Paiap tinha despedido o nome verdadeiro com a indiferença, o alívio de quando, roubada ou ganha uma camisa nova, jogava fora a velha, molambo roído de barro branco, de urucum vermelho, de jenipapo preto, vai-te, camisa, pra puta que te pariu (...)*¹⁶

Os antigos valores de honra desaparecem para dar lugar a novos princípios: o dinheiro substitui o quarup, o roubo substitui a caça, o presídio e o bar substituem a aldeia.

Em *Concerto carioca*, o percurso de Jaci mostra uma perversa e trágica iniciação. A saída de seu mundo é, de fato, uma descida. Obrigado a deixar a floresta por seu hermafroditismo (talvez uma marca do primeiro momento da iniciação: a indefinição, impressão de caos ou angústia inicial), Jaci vai para a Casa dos Expostos, lugar de enjeitados da cidade. Tenta algumas vezes reverter o declínio, buscando o percurso mais “elevado” da integração no mundo dos brancos. Lembranças de um antigo bem-estar são evocadas nos seus sumiços dentro do Jardim Botânico, no alto das árvores. Mas, longe da promessa alencariana d’ *O guarani*, a narrativa de Callado mostra a imensa queda do rapaz do topo da palmeira diretamente para o chão da cidade. A alusão a Peri não é arbitrária; há inclusive uma pequena referência à personagem de Alencar, quando D. Emília fala do “índiozinho – como é mesmo seu nome? Peri? – que desapareceu no olho da palmeira”.¹⁷

¹⁴ CALLADO, Antônio. *A expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982: p. 15.

¹⁵ *Id.*, *ibid.* p.13

¹⁶ *Ibid.* p.13

¹⁷ CALLADO, Antônio. *Concerto carioca*. *Op. cit.* : p. 277.

4. AS LÁGRIMAS DO REGRESSO: DESENCANTAMENTO DE CALLADO NO RETORNO AO BRASIL ROMÂNTICO

A queda do índio romântico ao duro chão da realidade brasileira reflete o desânimo de Callado em relação ao grande projeto nacional, jamais efetivado. Decepção com o fracasso do Brasil diante de expectativas tão antigas, um país que não tinha feito justiça ao tamanho de seu território, nem à quantidade de suas riquezas naturais. Que tinha enveredado por caminhos autoritários e injustos: um verdadeiro “atoleiro”, motivo de vergonha.

Callado, em 1980, chega mesmo a reconhecer uma relação estreita entre a “perda das ilusões” da sociedade brasileira no período posterior ao golpe militar e a fragmentação dos seus romances na década de 70. Diferentemente de *Quarup*, os romances *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile* e *Sempre viva* (este, de 1981) sofriam da perda de unidade na representação do país. Em entrevista a Lígia Chiappini Leite, o escritor explica:

*Há uma diferença entre a confiança que você tem na sua capacidade de organizar o mundo na sua cabeça, pelo menos, de forma compreensível, e o momento em que você começa a viver uma sucessão de acontecimentos nos quais passou a faltar, de sua parte, uma esperança de organizá-los e deles próprios uma falta de coesão, uma falta de sentido, que eu acho não ser só do Brasil, não, mas no Brasil aparece mais.*¹⁸

Nos anos noventa, seu desengano apenas se acentuara. Suas críticas incidem sobre o país que não conseguia absorver, sem destruir, sua grande variedade de raças e tradições. Continuávamos pobres, dependentes, inferiores, à sombra das nações ricas, incapazes de seguir um projeto nacional próprio. Ao final da vida, a impressão que o escritor tem é que nossa vocação é de eterna vassalagem econômica, política e cultural, a de “carbono ruim da Europa ou um desmaiado xerox dos Estados Unidos”¹⁹. Desejava que vingasse a tese de Darcy Ribeiro sobre o Brasil como uma Roma tardia. Mas era difícil acreditar nela. O “sainete” brasileiro, que tanto vaticinara Alencar para a nossa cultura, estava realmente ameaçado, ao fim do século XX.

Como nas obras de Alencar, também se dá um fenômeno de redução de horizontes do narrador²⁰ nos romances de Callado. Se, em *Quarup*, o autor percorre um período relativamente vasto da história recente do Brasil e várias regiões geográficas, utilizando como lente uma grande an-

gular, seu penúltimo romance, *Concerto carioca*, focaliza a vida do índio transplantado ao Rio de Janeiro, restringindo-o a limitados espaços da cidade: a Casa dos Expostos, os passeios à casa de Lila ou de Naé e Bárbara, as visitas ao Jardim Botânico. O autor não mais se preocupa em mapear o país, nem dar forma literária à sua complexidade, nem para si mesmo, nem para os seus leitores. Parece ter perdido a ilusão de que tal missão seja possível. Escrito quando ainda se esperava uma iminente reversão do regime militar, *Quarup* ainda pode se dar ao luxo de um fim parecido com o d’*O guarani*, com Nando sumindo no horizonte, a cavalo. Mas, após vinte anos de ditadura, em que se agudizaram os antigos problemas nacionais e lhes acresceram outros ainda mais graves, o desfecho que lhe parece mais adequado é a morte de Jaci dentro do Jardim Botânico. O índio, que antes havia estado sob a copa da palmeira, como seu ancestral Peri, contraria a sua lembrança, e submerge nas águas do rio dos Macacos e da Lagoa Rodrigo de Freitas:

*E lá se foi Jaci, mergulhando e levantando a cabeça, meio sumindo, meio afundando, e quando viu, na frente dele, que o rio se agachava todinho - igual a um cachorro que passa na toda debaixo da cerca de arame farpado - para se enfiar por baixo da rua jardim Botânico, saindo pra fora do Jardim, Jaci ouviu outro tiro, perto, e sentiu outra dor, não sabia bem aonde, mas abaixou a cabeça, agarrado firme na espuma do rio, no pelo do cão, e, entre engasgado e desmaiado, a cabeça batendo nas margens de pedra, no teto de pedra do avesso da rua, mergulhou fundo no negrume, na escuridão da terra.*²¹

O romance finda com as lágrimas de Bárbara, entre veredas do Horto Florestal, e com a reconstituição literária do crime por Naé, enquanto observa o rabeção que levará o corpo do assassino de Jaci. O futuro brasileiro reduzia-se ao quadro mesquinho de uma sociedade que ainda não havia acertado o passo rumo à cidadania e à justiça social. O país de gigantescas proporções e largos horizontes terminava o milênio sem grandes esperanças, cada vez menos confiante de sua capacidade de fazer história.

Haveria sinal mais tristemente prosaico do destino de Peri no Brasil contemporâneo?

Florestas, índios e sabiás, longe de esvaecerem no ocaso da estética romântica, são revividos e fortalecidos por Antônio Callado, em tom de denúncia contra um presente ingrato que não cumpriu as promessas de grandeza nacional e justiça social do país infante.

¹⁸ CALLADO, Antônio. Segundo LEITE, L.C. M. “Quando a pátria viaja”. In ZILIO, C. et al. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 239.

¹⁹ CALLADO, Antônio. “A Roma de Darcy não é crepuscular”. *Crônicas de fim do milênio*. Op. cit. p. 67.

²⁰ Conferir esse fenômeno em Alencar segundo MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993. *O Guarani* finda com um casal sumindo no largo horizonte; *As Minas de Prata* termina com o narrador contemplando a fisionomia mais restrita das casas e praças da Bahia; *A Guerra dos Mascates* finaliza com o narrador mirando galinhas pela fresta da cerca de um quintal.

²¹ CALLADO, Antônio. *Concerto Carioca*. Op. cit.: p. 323.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de (1972) *Iracema*. São Paulo: Melhoramentos.

_____. *O Guarani*. In ALENCAR, José de (1958) *Obra completa*. vol.II. Rio de Janeiro: Editora Aguilar.

_____. (1997) *Ubirajara*. São Paulo: Ática.

BACHELARD, Gaston (1993) *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

CALLADO, Antônio (1982) *A expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. (1972) *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. (1985) *Concerto carioca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. (1997) *Crônicas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

_____. (1980) *Esqueleto na lagoa verde*. In CALLADO, Antônio. *Vietnã do Norte: advertência aos agressores/ Esqueleto na lagoa verde*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

_____. (1969) *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. (1981) *Sempreviva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CAMPBELL, Joseph (1997) *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix.

DABESIES, André (1997) “Mitos primitivos e mitos literários”. In BRUNEL, P. (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio.

LEITE, Lígia C. M. (1982) “Quando a pátria viaja”. In ZILIO, C. et al. *O nacional e o popular na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

MARCO, Valeria de (1993) *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da UNICAMP.

NUNES, Bedito (1978) “A visão romântica”. In GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.

SOUZA, Octavio (1994) *Fantasia de Brasil*. São Paulo: Escuta.

SUSSEKIND, Flora. (1990) *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras.