

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ÉDER SILVEIRA

TUPI OR NOT TUPI:
NAÇÃO E NACIONALIDADE EM JOSÉ DE ALENCAR E
OSWALD DE ANDRADE

PORTO ALEGRE, NOVEMBRO DE 2007

ÉDER SILVEIRA

TUPI OR NOT TUPI:
NAÇÃO E NACIONALIDADE EM JOSÉ DE ALENCAR E
OSWALD DE ANDRADE

Tese de doutorado apresentada como requisito final para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

PORTO ALEGRE, NOVEMBRO DE 2007.

À Daniela e Sofia, dedico.

Agradecimentos

A começar pelas instituições que tornaram esse trabalho possível, gostaria de expressar meus agradecimento ao Capes, pela bolsa de doutorado que subsidiou parte desse trabalho, ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Ipa - Centro Universitário Metodista, onde atuo como professor do curso de História.

No Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, há três pessoas que a convivência só fez aumentar minha admiração e a minha estima. São elas o Prof. Dr. Francisco Marshall, meu orientador que, acima de tudo, ao longo da caminhada permitiu que me tornasse seu amigo; Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini e Prof. Dr. José Rivair Macedo, cuja competência, a cordialidade e generosidade são presentes que espero um dia poder retribuir.

Ao longo de minha trajetória intelectual, gostaria de sublinhar o nome de duas pessoas que, cada uma ao seu modo, tiveram um papel muito importante em minha forma de pensar a cultura brasileira: o professor Dr. Gilberto Felisberto Vasconcellos e professora Dra. Ruth Maria Chittó Gauer.

Não poderia deixar de mencionar meus amigos Caio Fernando de Oliveira, Marçal Menezes Paredes, Celso Rodrigues, Mauro Gaglietti, Cléber Karls, Luís Gustavo Loureiro, Alexandre Dias Ramos, Natalie Nogueira, Silvio Marcus de Souza Correa, Rosana Candeloro, César Góes, Adriano Armando Amarante, Michael Souza Cruz, Adriana Fraga da Silva e Luciana de Paiva Coronel e agradecer seu apoio e sua amizade.

Gostaria igualmente de expressar minha gratidão ao bibliófilo Waldemar Torres. Sua generosidade e amizade a cada vez que abriu as portas de sua coleção, a maior *modernista* do país, não será esquecida.

Last but not least à minha esposa, “psicóloga” e acima de tudo companheira Daniela Kern, que esteve ao meu lado quando mais precisei, mesmo que esses momentos muitas vezes fossem aqueles nos quais eu menos merecia, pelo carinho, pelo apoio, pela paciência e por sua competência ao revisar as provas desse trabalho.

*O que eu vi, sempre, é que toda a ação principia
mesmo é por uma palavra pensada.*
Guimarães Rosa

Resumo

Este trabalho analisa a construção literária da idéia de nacionalidade brasileira, sob a inspiração predominante da história das idéias. Esse objetivo será levado a efeito mediante o estudo de dois momentos históricos distintos, o século XIX e as primeiras décadas do século XX. O principal foco da análise é a obra de dois intelectuais que podem ser considerados como representativos de suas épocas, José de Alencar (1829-1877) e Oswald de Andrade (1890-1954). No universo da extensa produção intelectual desses escritores, este trabalho discute especialmente textos críticos e teóricos, o que não impede incursões tópicas em sua produção ficcional.

Palavras-chave: José de Alencar, Oswald de Andrade, romantismo, modernismo, nacionalidade.

Abstract

This work examines the literary construction of the idea of Brazilian nationality, under the predominant inspiration of history of ideas. This goal will be carried out through the study of two distinct historical moments, nineteenth century and the first decades of twentieth century. The main focus of analysis is the work of two intellectuals considered representative of their times, José de Alencar (1829-1877) and Oswald de Andrade (1890-1954). In the universe of the extensive intellectual production of these writers, this work discusses especially critical and theoretical texts, and that does not prejudice topical incursions into their fictional production.

Keywords: José de Alencar, Oswald de Andrade, romanticism, modernism, nationality.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	ARQUEOGRAFIA DA NACIONALIDADE.....	19
1.1	Rastros do Éden	33
1.2	Bárbaros no paraíso	60
1.3	Natureza & Civilização. Uma aporia para a escrita da história .	75
2	A BRASILIDADE ROMÂNTICA. JOSÉ DE ALENCAR E SUA POÉTICA DA NACIONALIDADE.....	87
2.1	<i>As Cartas sobre a confederação dos Tamoios</i> e o indianismo alencariano.....	87
2.2	Poética da nacionalidade, poética da história	106
2.3	A crise da poética romântica	140
3	DEVORAR PARA DECIFRAR. A POÉTICA DA NACIONALIDADE EM OSWALD DE ANDRADE.....	159
3.1	Modernista, <i>ma non troppo</i>	159
3.2	Do Pau Brasil à Antropofagia	181
3.3	Da Antropofagia à Antropofagia.....	201
3.4	Do passado mítico ao futuro utópico.....	221
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	234
	REFERÊNCIAS	240

INTRODUÇÃO

A escrita das “histórias nacionais” sempre se dá como disputa, seja pela espada, seja pela pena. O caso da escrita da história do Brasil, cujas origens são predominantemente oitocentistas, não é diferente. Movimentar a grande massa de narrativas oferecida por séculos de história, aparar as arestas impostas pelas discontinuidades e dar unidade ao “espírito nacional” foi tarefa à qual se entregaram os primeiros historiadores-narradores da nacionalidade brasileira, ao longo do século XIX, tarefa que se recolocou a cada geração de intelectuais que despontou no cenário das letras nacionais.

Em *Instinto de nacionalidade* (1873), Machado de Assis soube captar essa problemática com grande acurácia ao comentar que a “[p]oesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é o sintoma de vitalidade e abono de futuro”.¹ No conhecido ensaio, Machado de Assis assinala uma tendência que se mostrava vívida em sua época: a procura de uma forma de criação literária que respeitasse as particularidades da nacionalidade, que conseguisse traduzir a peculiaridade nacional. E não restam dúvidas de que a *intelligentsia* nacional dedicou-se com fervor a essa tarefa.

A criação de movimentos e instituições com o objetivo de se formar um espaço privilegiado para a legitimação de uma escrita da história da nacionalidade é reveladora desses esforços. O movimento romântico, cujo marco é a criação da Revista Niteroy (1836), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838), a Academia Brasileira de Letras (1897) e mesmo a Semana de Arte Moderna (1922), em que pese a grande diferença aparente entre eles, formam um grande arco irmanado em uma preocupação comum: a criação de uma literatura, de uma história e de uma arte nacionais.

¹ ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Instinto de nacionalidade e outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 36.

Em todas essas manifestações acadêmico-culturais existe uma tentativa de homogeneização da imagem da nação, que cria em torno de si um intenso campo de debates, de disputas entre escolas que buscavam criar suas poéticas e que pretendiam que elas fossem hegemônicas na representação da brasilidade. Intensas disputas intelectuais marcaram esse momento da escrita da nacionalidade, e basta lembrar de algumas querelas para que essa engrenagem se mostre em pleno funcionamento. No campo das artes plásticas, estendeu-se por anos a contenda entre Vítor Meireles e Pedro Américo. Ambos disputaram a preferência de D. Pedro II, o que significaria a vitória na busca pela forma que melhor expressasse a nacionalidade. Do mesmo modo, poderíamos lembrar a disputa entre Gonçalves de Magalhães, poeta apaniguado da Coroa, e o jovem José de Alencar, que terçaram armas em jornais cariocas, em uma polêmica aberta por Alencar em torno de *A Confederação dos Tamoios*, poema escrito por Magalhães sob encomenda do Imperador. Da mesma forma, as tensões, em meio à Primeira República, entre *Pau Brasil*, *Anta*, *Verde-Amarelo* e tantos outros movimentos, cada qual reivindicando para si o ovo de Colombo da nacionalidade.

Como os meandros das disputas intelectuais em torno da representação da nacionalidade mostram, o uso do discurso histórico, o recurso à historicidade, nunca é um ato inocente. Nesse sentido, parece-me interessante lembrar um ensaio de Paul Valéry, um libelo anti-historicista escrito ante os horrores daquela que ficou conhecida como a guerra das nacionalidades, a Primeira Grande Guerra.² Um escrito de combate a um entendimento de história muito em voga em sua época: o de uma história política, falocêntrica e militarista, escrita com o objetivo de criar o sentimento de pertença à Nação, e que confunde o corpo dos cidadãos com o corpo da pátria. Valéry entendia que “a História é o mais perigoso produto elaborado pela química do intelecto”.³ Aquela história, escrita na passagem do século XIX ao XX, visava levar seus leitores ao delírio, a crer em seus exageros, em uma palavra, a politizar a memória.⁴ O trabalho de memória deveria mobilizar o discurso histórico a

² MAUSS, Marcel. La nation. In: _____. *Oeuvres*. Paris: Minuit, 1969. v. 3, p. 595-596.

³ VALÉRY, Paul. De l'Histoire. In: _____. *Regards sur le monde actuel et l'autres essais*. Paris: Gallimard, 2002. p. 35.

⁴ Hayden White comenta o sentido do ensaio de Valéry, reafirmando a decepção dos intelectuais que viveram as primeiras décadas do século XX com os efeitos da História oitocentista. Segundo White, os “estudos históricos – se incluirmos os clássicos sob essa denominação – haviam constituído o centro dos estudos humanistas e científicos antes da guerra; portanto, era natural

fim de torná-lo uma arma de convencimento e de criação de realidades. Era a História que deveria organizar e dar sentido de homogeneidade ao disperso, fragmentado, aprisionando a matéria caótica da historicidade em sua mecânica newtoniana.

A rigor, Valéry alertava seus leitores para o fato de que no mundo em guerra, entregue às disputas nacionais, “o perigo de se deixar seduzir pela História é maior do que nunca”.⁵ É interessante sublinhar a respeito da intuição poderosa de Valéry que ela está lidando de maneira aguda com os diferentes graus de performatividade do discurso histórico. A capacidade de mimese, de dramatização e de mobilização da memória pelo discurso histórico constituiu-se, no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, como um destacado elemento de comprovação e de proposição de importantes projetos de constituição das nações. Esse discurso foi responsável pela geografia imaginária dos impérios, pelo estabelecimento dos “grupos raciais originais”, troncos das nações da velha Europa, e por boa parte dos conflitos nacionais até a Segunda Grande Guerra.

Na passagem do século XIX ao século XX, a história dessas tentativas de uso da historicidade em favor de uma idéia de nação fundamentalmente xenófoba é feita de muitas estações. Uma das mais poderosas é *Qu'est-ce qu'une nation?*, a célebre conferência pronunciada na Sorbonne, no ano de 1882, por Ernst Renan. Ali, Renan analisou o significado da nação na cultura de seu tempo, defendendo algumas das teses mais conhecidas sobre a criação das nações modernas. Aos seus olhos, uma nação deveria ser a soma de cinco elementos: a raça, a língua, a religião, uma comunidade de interesses e a geografia, mais especificamente, o território.⁶ Pensar

que se tornassem o alvo principal de quantos haviam perdido a fé na capacidade do homem para compreender a sua situação depois de que terminara a guerra”. WHITE, Hayden. O fardo da história. In: *Trópicos do discurso*: Ensaio sobre a crítica da cultura. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 48-49.

⁵ VALÉRY, op. cit., p. 35.

⁶ Para Tzvetan Todorov, Renan constrói uma escala racial, onde divide os povos em três grandes raças: a inferior, que por critérios culturais e não físicos, é composta pelos negros africanos, pelos nativos da Austrália e pelos índios da América, incapazes de organização e de progresso, imersos em uma eterna infância. Povos, segundo Renan, fadados ao desaparecimento. A intermediária, raça amarela, composta pelos chineses, japoneses e mongóis, capaz de ser civilizada até um determinado limite. Por último, a raça superior (branca), composta pelos arianos e semitas. Renan transpõe “os preconceitos comumente ligados à raça para o plano da cultura”. Cf. TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros*: A reflexão francesa sobre a diversidade humana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 157.

a nação moderna implicava, para ele, pensar como a história e a cultura compartilhada à época, que tinham sua expressão primeira na língua, uniam as pessoas em torno de um sentimento de pertencimento. Para Renan,

Uma nação é uma alma, um princípio espiritual. Duas coisas que, a bem dizer, formam apenas uma, constituem essa alma, esse princípio espiritual. Uma está no passado, a outra no presente. Uma é a possessão em comum de um rico legado de lembranças; a outra é o consentimento atual, o desejo de viver junto, a vontade de continuar a fazer valer a herança que foi recebida indivisa. [...] A nação, como o indivíduo, é a culminação de um longo passado de esforços, de sacrifícios e de dedicação. *O culto aos ancestrais é, de longe, o mais legítimo; os ancestrais fizeram de nós o que somos. Um passado heróico, grandes homens, glória (me refiro à verdadeira), eis o capital social sobre o qual se assenta uma idéia nacional.* Possuir glórias comuns no passado, uma vontade comum no presente, haver feito grandes coisas juntos, desejar fazê-las ainda, eis as condições essenciais para ser um povo (grifo meu).⁷

A nação é um artefato. Fruto hodierno da construção de um passado comum, que faria com que os cidadãos se sentissem herdeiros legítimos de uma longa tradição. A idéia de comunidade deveria brotar naturalmente de um conhecimento criado e partilhado da história nacional. Portanto, a celebração desse “passado heróico” deveria ser feita honrando o sangue dos antepassados. Sangue que lavou a terra e que fez nascer a República Francesa, como canta *A Marselhesa*. *A historia magistra vitae* deveria ser o élan vital a unir os cidadãos em torno de uma mesma idéia: unidade. Territorial. Cultural. Racial.

No trópico, no entanto, parece-me que a equação de Renan constitui-se de uma forma diversa. Se o território e o povo são a base de qualquer história nacional, o que interessa é perceber a originalidade desse uso nas histórias nacionais no Brasil. Se a terra é vista na França como uma unidade conquistada, ao longo de lutas com povos vizinhos, no Brasil ela primeiramente é vista como dádiva. É a terra emulada por suas virtudes naturais e não pela tradição, que definiu a história das nações européias. E esse me parece ser o cerne da discussão sobre a nacionalidade no Brasil: ela necessariamente se desloca para outros fatores, como o

⁷ RENAN, Ernst. Qu'est-ce qu'une nation? In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: [s.n.], 1947. v. 1, p. 191.

exotismo e o fantástico que envolvem as imagens que dizem respeito à natureza, tangenciando assim o ponto que lhe falta, que é a tradição.

Igualmente, no que se refere à formação do “povo brasileiro”, ao contrário da historiografia nacional de países com uma história multissecular, não são as longas séries genealógicas que são a tônica das narrativas que visam explicar a formação do povo brasileiro, mas sim a mistura racial. A partir do século XIX, conjuga-se a multiplicidade da formação nacional em unidade mediante figuras arquetípicas, como o índio, símbolo de uma brasilidade original, ou o mestiço, que simbolizaria a síntese de forças díspares rumo à unificação em um tipo genuinamente nacional.

Porém, como demonstra Robert Young em *Desejo colonial*, as teorizações de alguns dos principais estudiosos de culturas não-européias atuantes no século XIX, dentre eles Renan, estavam intimamente ligadas ao imperialismo. Ao tratar de Renan, Young sublinhou que, para o semitista, uma “nação que não consiga colonizar [...] estará irrevogavelmente condenada ao socialismo, a uma guerra entre ricos e pobres. Embora repudie a conquista de uma raça européia por outra, Renan sugere que não há nada de escandaloso no fato de uma raça superior anexar o país de uma raça inferior – tal como a ocupação britânica na Índia”.⁸ Em se tratando da definição da nacionalidade brasileira, o problema da superioridade ou inferioridade racial que traria consigo uma idéia de colonização de outras nações consideradas inferiores passava ao largo. A abrangência e os objetivos dos discursos “nacionalistas” de um José de Alencar, no contexto brasileiro, e de um Ernst Renan, na França, são muito diversos, sem contar a re-leitura dessa problemática feita ao longo do século XX por Oswald de Andrade. E é essa especificidade que buscarei perceber ao longo dessa tese, colocando em discussão uma tendência essencialista de reflexão sobre o nacionalismo, que vê toda e qualquer manifestação nacionalista como efeito perverso e autoritário. Há uma sensível diferença de objetivos entre os discursos nacionalistas “metropolitanos” e “coloniais”, debate que será trazido à tona mais adiante.⁹

⁸ YOUNG, Robert J. C. *Desejo colonial: Hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 84.

⁹ Sobre essa temática, é importante ressaltar os trabalhos do crítico indiano Aijaz Ahmad, que abre uma discussão muito interessante com críticos como Homi Bhabha e Edward Said. Cf. AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente: Ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2002.

A definição sintética de nação dada por Benedict Anderson, que se tornou célebre a ponto de configurar-se quase como um jargão, é: “ela é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana”.¹⁰ O autor aponta, assim, ao menos dois elementos cruciais para a análise que estou propondo: a) a criação de uma consciência nacional que, necessariamente, passa por um processo de elaboração de símbolos, de valores e de uma história comum, e penso aqui história em um sentido mais amplo que o da disciplina história, e b) o dimensionamento das escalas mediante as quais opera para definir o que faz parte da nação e o que não faz.¹¹

A noção de que a nacionalidade se constrói mediante processos culturais historicamente definidos e, mais do que isso, processos narrativos e simbólicos, que visam organizar o sentido do Eu e do Outro na formação de sujeitos nacionais, abriu campo para toda uma gama de pesquisas acerca das tradições nacionais, em especial no que toca aos antigamente chamados países terceiro-mundistas. Nessa seara de estudos, é freqüente o uso de imagens que remetam ao trânsito e à instabilidade como contraponto das noções estáticas e fixas, de fundo essencialista.

Neste campo de estudos, há um diálogo com as teses de Benedict Anderson, aberto por Homi Bhabha, que insiste na homologia da construção simbólica da nação com os processos de criação narrativa, sublinhando o fato de que as nações, “como narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e apenas realizam completamente seus horizontes no olho da mente. Tal imagem da nação – ou narração – pode parecer impossivelmente romântica e excessivamente metafórica, mas é daquelas tradições de pensamento político e linguagem literária que a nação

¹⁰ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989. p. 14.

¹¹ No capítulo 2, que tratará mais especificamente da obra de José de Alencar, a discussão sobre a língua nacional será trazida à tona. Será interessante perceber que algumas antinomias entre a norma culta da língua nacional e a criação literária, que trazia consigo uma série de reflexões sobre o popular e o erudito, o caráter da cultura brasileira, serão questões recolocadas em torno da produção crítica de Oswald de Andrade. Sobre a língua nacional a obra mais erudita, aquela que compendia os principais textos sobre o problema, foi editada por Edith Pimentel Pinto, obra que será retomada quando entrarmos nessa seara. Cf. PINTO, Edith Pimentel (Sel. e Apres.). *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*, 1: 1820/1920: Fontes para a teoria e a História. São Paulo: Edusp, 1978; _____. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. 2: 1920/1945: Fontes para a teoria e a História. São Paulo: Edusp, 1981. Além disso, Tânia Regina de Luca apresenta uma interessante discussão sobre o problema da língua nacional, focando sua atenção nos ensaios publicados pela Revista do Brasil. Cf. LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Unesp, 1998. Especialmente o quinto capítulo “Língua: edificando uma cultura nacional”, p. 239-291.

emerge como uma poderosa idéia histórica no ocidente”.¹² Esses mitos, é possível afirmar desde já, no caso brasileiro estão intimamente ligados aos arquétipos da “terra” como paraíso edênico e ao “homem” como síntese (mistura, mestiçagem) em comunhão com a terra. Conceitos mobilizados de maneira muitas vezes inovadora na arena formada pela política e pela história.

Seguindo as pegadas de Homi Bhabha e Benedict Anderson, é possível perceber como a história das nações passa, em grande medida, pela emergência de uma “literatura nacional”, fortemente vinculada ao nascimento da imprensa. Com isso, formam-se as castas de “historiadores nacionais” e “escritores nacionais”, escritores cujos romances buscaram fixar essa história, construindo os mitos de fundação da nacionalidade. Ainda uma vez voltando ao texto de Bhabha, é interessante sublinhar que, segundo ele, a “emergência da 'racionalidade' política da nação como uma forma de narrativa – estratégias textuais, deslocamentos metafóricos, subtextos e estratagemas figurativos – tem sua própria história”.¹³ E essa história começa na passagem do século XVIII e, especialmente, no século XIX, estendendo-se por parte do século XX.

O que autores como Bhabha e Benedict Anderson desejam é desvelar os nexos que fundam os mitos nacionais e que ainda se mostram vivos no imaginário popular. No caso do Brasil, é necessário considerar-se como as imagens do éden de natureza abundante, da cordialidade, do jeitinho e da malandragem do povo brasileiro surgem e, mais do que isso, compreender os diferentes usos que tiveram. Ainda nas palavras de Bhabha, poder-se-ia falar da “necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais” para, assim, poder “focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais”.¹⁴ Trata-se de compreender como é tornado homogêneo aquele conjunto disperso de experiências, escrevendo assim a História de uma nação.¹⁵

¹² BHABHA, Homi K. Introduction: narrating the nation. In: _____ (Org.). *Nation and narration*. London: Routledge, 1990. p. 1.

¹³ Ibidem, p. 2.

¹⁴ BHABHA, Homi K. Locais da cultura: Introdução. In: _____. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 20.

¹⁵ Sobre as relações entre o financiamento estatal e seu papel na produção artística brasileira, bem como entre as elites nacionais e os artistas, é mister citar: DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989. MICELI; Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; _____. *Imagens negociadas: Retratos da elite Brasileira*:

Comentando o caso brasileiro, João Cezar Castro Rocha sublinhou o fato de que “na história do relacionamento do homem de letras no Brasil com o Estado, o século XIX é fundamental, já que assistiu ao fortalecimento do Estado-nação, que investiu largamente na sua própria justificativa política e simbólica”. E nessa construção de legitimação, ainda segundo Castro Rocha, “a literatura desempenhou um papel relevante; afinal, neste período, o texto impresso representava a forma principal de difusão, ou seja, de imposição dos valores sociais”.¹⁶ Todavia, e isso é algo que buscarei explorar nessa tese, alguns autores criam fissuras nessa estrutura de composição, de onde buscam fazer explodir novas realidades, ao relerem os mitos da nacionalidade de maneira heterodoxa, e ao tentarem inscrever de forma divergente a nacionalidade.

A nacionalidade brasileira se expressa mediante um conjunto de arquétipos que já foram acima discutidos. Todavia, a tradição gestou uma poética nacional/nacionalista que usou desses mesmos arquétipos não na busca de tautologicamente reafirmar o “caráter nacional brasileiro”, mas na produção de uma análise divergente da cultura brasileira e de seu devir. Portanto, ao longo dessa tese, o tema da nacionalidade será explorado tendo como foco dois momentos históricos distintos, a segunda metade do século XIX e o início do século XX, especialmente a partir da década de 1920. Em foco, a obra de escritores profundamente representativos da produção literária e do debate intelectual de sua época, José de Alencar (1829-1877) e Oswald de Andrade (1890-1954).

Assim, ao longo dessa tese, minha atenção estará voltada principalmente a duas questões que são centrais nas teorizações sobre a representação da nacionalidade de ambos os escritores: a língua nacional e o indígena como símbolo de alteridade. Na discussão proposta, centrada no debate de dois autores de épocas diferentes, serão consideradas as peculiaridades contextuais que envolvem cada um dos autores. No entanto, considero que, do ponto de vista teórico, perseguir um tema, a nacionalidade, e suas manifestações em diferentes épocas e contextos,

1920-1940. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; _____. *Nacional estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Senac, 2005; ROCHA, João Cezar de Castro. O homem de letras (cordial). In: _____. *O exílio do homem cordial: Ensaio e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004. p. 21-47.

¹⁶ ROCHA, op. cit., p. 27.

necessariamente considerando os pontos de encontro e de afastamento entre eles, permite que se discuta esse tema escapando de armadilhas conceituais como, por exemplo, a) buscar a origem da nacionalidade, a sua essência; b) fixar a análise em escolas e épocas, isolando-as de tudo o que veio antes e dos desdobramentos dela decorrentes e c) fixar demasiadamente a atenção na comparação entre os dois autores, ao sabor de alguns estudos de recepção, objetivo que não é o meu nesse trabalho.

No que diz respeito à vasta e multifacetada produção intelectual dos dois autores, dei preferência à análise dos elementos paratextuais de sua criação literária. Assim, a maior parte do corpus documental analisado ao longo dessa tese se constitui de ensaios, prefácios, posfácios, cartas e artigos jornalísticos publicados por José de Alencar e Oswald de Andrade. Essa escolha se deve principalmente ao fato de que esses são os documentos em que a dimensão programática, os debates intelectuais com outros autores, que permitem perceber a singularidade da percepção de ambos, tendo a sua época como pano de fundo, se mostram com maior clareza. Esse é um dos motivos da grande ênfase nas polêmicas, nas de José de Alencar com Gonçalves de Magalhães, com Franklin Távora, com Manuel de Araújo Porto-Alegre e com Joaquim Nabuco ou nas de Oswald de Andrade com Mário Guastini, com Monteiro Lobato, com Tristão de Athayde, com Plínio Salgado ou com Oliveira Vianna.

1. ARQUEOGRAFIA DA NACIONALIDADE

Quem teve a sorte de conhecer uma parte apenas da inesquecível *superabundância do Brasil, já viu beleza suficiente para o resto da vida.*
Stefan Zweig

No ano de 1959, Sergio Buarque de Holanda publicou *Visão do Paraíso*, ensaio no qual analisou, partindo da literatura de viagem produzida sobre a América, o significado do edenismo nas descrições quinhentistas das terras em que aportavam portugueses e espanhóis. Para ele, dentre os *topoi* que presidem as narrativas sobre o Brasil, o mito edênico foi aquele que se revelou de mais extraordinárias força e perenidade. Deixa seus primeiros rastros nas descrições dos navegadores do século XVI que, uma vez colocados ante o Novo Mundo, acabam encontrando solo para a materialização de uma idéia que já traziam consigo, um “cenário ideal, feito de suas experiências, mitologias ou nostalgias ancestrais”.¹⁷

A ordenação teórica dada por Sergio Buarque às imagens construídas sobre as terras americanas pelos viajantes e cronistas que por aqui passaram é haurida de sua leitura de *Literatura européia e a idade média latina*, publicado em 1948 pelo romanista alemão Ernst Robert Curtius.¹⁸ O historiador brasileiro tomará a idéia de *topos*, analisada por Curtius, como o elemento orientador da interpretação que os europeus fizeram das terras e das gentes que encontraram na América. A noção de *topos*, retomada pelo romanista alemão da retórica, permitiu-lhe pensar a unidade de origem de alguns dos temas centrais da tradição literária que se forma na passagem da Antigüidade para a Idade Média latina. A ênfase nessa continuidade

¹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. *Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimto e Colonização do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 350. No *Dicionário de mitos literários*, organizado por Pierre Brunel, há um verbete dedicado ao mito do Éden e a sua fortuna literária. Todavia, no caso aqui analisado, a representação do Éden terrestre liga-se, antes, à idéia de descoberta, sendo visto como a recompensa da viagem. Cf. COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 294-306.

¹⁸ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 1996.

foi buscada por Curtius a fim de transcender as histórias literárias nacionais, ainda muito em voga em sua época. A sua obra, em certo sentido, reflete a suspeita da intelectualidade européia com relação à idéia de exclusividade nacional, haja vista, entre outros fenômenos históricos de sua época, os choques promovidos pelos nacionalismos políticos das primeiras décadas do século XX. O caminho do estudo da tópica abriu para Curtius uma perspectiva mais universalista no estudo da tradição literária ocidental, esquivando-o dos discursos rigidamente nacionalistas que marcaram seu tempo.¹⁹

Luiz Costa Lima, em estudo sobre as aproximações possíveis entre Sergio Buarque e E. R. Curtius, demonstrou que, “assim como para Curtius, [para SBH] os *topoi* eram fagulhas que ou se desprendiam do antigo sistema retórico, de suas partes e gêneros, ou derivavam da própria poesia para de novo se incorporarem ao antigo *hábitat* retórico, assim também, embora em extensão sensivelmente menor, os motivos edênicos derivavam da hermenêutica autorizada sobretudo do Gênese e se incorporavam ao imaginário dos povos cristianizados”.²⁰ Esse elemento sublinhado por Costa Lima é crucial na construção de *Visão do paraíso*, de Sergio Buarque de Holanda, na medida em que permite o entendimento de que a maneira de os europeus olharem as terras recém conquistadas já vinha de um conjunto de signos pré-concebidos, que levaram-nos, dentre outras, à conclusão de que aportavam no Éden, tema central do estudo do historiador paulista.

A “tópica das visões do paraíso”,²¹ cuja história prévia Sergio Buarque demonstra detalhadamente, re-atualizou-se com a possibilidade “real” do achamento

¹⁹ No entanto, cumpre ressaltar que o trabalho de Curtius recebeu críticas em função de seu classicismo, acusado de desprezar a historicidade. Para Hans Robert Jauss na “obra monumental de Curtius – que propiciou trabalho a uma legião de epígonos pesquisadores da tópica –, a continuidade da herança da Antigüidade, alçada à condição de idéia suprema, figura sob a forma da tensão historicamente não mediada, imanente à tradição literária, entre criação e imitação, poesia elevada e mera literatura. Um classicismo atemporal das obras-primas eleva-se acima daquilo que Curtius chama ‘a irrompível cadeia tradicional da mediocridade’, deixando a história atrás de si como *terra incognita*”. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. p. 13.

²⁰ LIMA, Luiz Costa. Visão do paraíso e o cimento do método. *Revista Cult*, ano 5, n. 58, p. 62, jun. 2002.

²¹ HOLANDA, Sergio Buarque de. Prefácio à segunda edição (1968). In: _____. *Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. X. Sobre a análise proposta por Sergio Buarque de Holanda desse *topos*, anotou Robert Wegner: “Esses motivos funcionavam como uma espécie de lente para enxergar as novas terras e, ainda que pudessem ser revistos ou atenuados, não deixaram de ter grande longevidade.

do paraíso terreal. Essa imagem embestia os navegadores do desejo de reencontrar a “terra sem males”, da qual Adão e Eva teriam sido expulsos.²² É mister lembrar que a chegada dos europeus em terras americanas, além da mobilização dos mitos previamente constituídos sobre o Éden terreno, colocou essas expectativas em diálogo com a cosmologia dos índios brasileiros. O conjunto de mitos cosmogônicos indígenas foi interpretado pelos portugueses como confirmação dos traços edênicos que eles imaginavam identificar nas terras americanas.

Sergio Buarque sublinhou a dimensão projetiva do viajante ante os autóctones, que o levava a “enganos” em relação à configuração da terra recém descoberta. A “geografia fantástica do Brasil”, assim como de todo o *Novo Mundo*, fundava-se a partir de “narrativas que os conquistadores ouviram ou quiseram ouvir dos indígenas”. Ela esteve, para Sergio Buarque, “contaminada, desde cedo, por determinados motivos que, sem grande exagero, se podem considerar arquetípicos”. Os mitos oriundos do imaginário medieval sobre a existência de um paraíso terrestre condicionaram a tradução por eles feita dos “discursos dos naturais da terra”.²³

Assim, podemos pensar a interpretação europeia das marcas percebidas na América como o preenchimento de suas expectativas. Uma interpretação cujo esteio é o fundo alucinatório da crença, para usar uma terminologia cara a Fernando Gil. Digo isso porque penso ser importante sublinhar a importância do par expectativa e preenchimento, trazendo-o para um contexto de tradução cultural, uma vez que, com os olhos voltados ao contato entre o mesmo e o Outro, ele nos permite pensar a chegada dos europeus à América em termos que tangenciam interpretações deliberadamente racionalistas e que negligenciam os elementos simbólicos

Sérgio Buarque mapeia uma série desses *topoi* que se repetem nos textos, seja nos que visavam apenas descrever as terras americanas, seja nos que procuravam demonstrar que nelas, de fato, se encontrava o jardim bíblico do qual Adão e Eva haviam sido expulsos”. WEGNER, Robert. *América, alegria dos homens: uma leitura de Visão do Paraíso e de Wilderness and Paradise in Christian Thought*. In: ROCHA, João Cezar Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe: Pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UERJ/Topbooks/UniverCidade, 2001. p. 368.

²² Cf. *Ibidem*, p. XVI e ELIADE, Mircea. *Paradis et utopie: géographie mythique et eschatologie*. In: _____, *La Nostalgie des Origines*. Paris: Gallimard, 1999. p. 149-184.

²³ HOLANDA, *Visão...* (1959), *op. cit.*, p. 78. É mister frisar que o uso feito por Sergio Buarque de Holanda do conceito de arquétipo não é tributário, ao menos direto, do pensamento de Carl Gustav Jung. O arquétipo é tratado por Buarque de Holanda como um tipo, remetendo a uma espécie de fundo arcaico ou imagem primeira. Para uma análise do conceito, cf. BOYER, Régis. *Arquétipos*. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 89-94.

envolvidos nesse processo. Como afirma Fernando Gil, as “constatações’ constituem o preenchimento de uma expectativa de certo tipo e, nesta medida, podem também ser relacionadas com a realização de um voto ou de um desejo”.²⁴

Tratando a tradução cultural nesses termos, podemos pensar o contato como uma forma de presentificação do mítico, o que permite entender diversas características de conteúdo e forma da literatura de viagem, que será manancial sobre o qual as narrativas oitocentistas se debruçarão no momento de criação de narrativas fundacionais sobre a nacionalidade brasileira, especialmente no que diz respeito à busca pelas origens incorruptas do espírito nacional. Ao lermos os relatos de viagem, especialmente os quinhentistas, vemos que autores como, por exemplo, Pero Vaz de Caminha, parecem traduzir um encontro com a história exemplar materializada, o mito. O imaginário no qual os portugueses estavam banhados servia-lhes como “lente” para a interpretação do Novo Mundo. O encontro, como demonstrou Ruth Gauer, assemelha-se à transformação das “utopias medievais em realidade”, o que, ainda segundo a autora, conduz à “transformação do imaginário mítico e fabuloso (imaginário de natureza imemorial e perene, que se perpetua como um interesse permanente do ser humano) em conhecimento sistematizado, referente ao mundo dos oceanos na cosmologia do período medieval, [dando] suporte à riqueza lendária da Idade Média, na medida em que novos mundos descobertos eram, de uma maneira ou outra, percebidos e interpretados pelo filtro cultural daquele período”²⁵. Em consonância com a idéia defendida por Sergio Buarque, o *topos* aparece aqui como uma imagem inicial, ordenadora da hermenêutica empreendida pelos europeus e, mediante processos definidos historicamente, glosada, retomada, reavaliada.

Acho fundamental, no entanto, enfatizar aquele que é, ao meu ver, o ponto nodal da leitura feita por Sergio Buarque de Holanda sobre a cultura brasileira em *Visão do Paraíso*. Se, por um lado, o esforço do autor de *Visão do Paraíso* foi o de demonstrar sincronicamente a existência da tópica do paraíso terrestre e de como

²⁴ GIL, Fernando. Expectativa e Preenchimento. In: _____. *Modos da Evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998. p. 65.

²⁵ GAUER, Ruth Maria Chittó. Na visão do escrivão da armada portuguesa o olhar do “civilizado” sobre a “barbárie”. *Estudos Ibero-Americanos*: Brasil: 500 anos, Porto Alegre, n. 1, p. 22, 2000. Edição Especial.

ela se manifestou nos relatos de viajantes que passaram pela América ao longo do século XVI, por outro, ele nos oferece com essa obra uma chave para pensar os principais mitos de origem da nacionalidade brasileira, cristalizados pelas “narrativas de fundação” criadas ao longo do século XIX e, como pretendo mostrar, nos esforços de re-fundação da nação nas primeiras décadas do século XX.

A análise de criadores e épocas de criação de narrativas de fundação e de re-fundação da nacionalidade, permite pensar momentos fortes de mobilização dos mitos de origem da nacionalidade, no caso brasileiro, evocando a natureza paradisíaca e o povo pré-adâmico, anterior ao contato com o Outro, o europeu. Não me parece difícil o acordo de que esse sentimento é intensificado no romantismo, cujos próceres viviam uma época de ruptura institucional com Portugal e a necessidade de autonomizar a nação do ponto de vista político e, necessariamente, simbólico; e os momentos de criação de narrativas de re-fundação, cujo principal momento pode ser identificado com a Semana de Arte Moderna, realizada exatamente no ano do centenário da Independência, 1922.

Sergio Buarque parecia confiar nessa idéia, na da perenidade do mito edênico como elemento de criação de sentido na cultura nacional, ainda que não tenha sistematizado a sua permanência em outros momentos da história brasileira. Não é possível esquecer as palavras por ele escolhidas para finalizar *Visão do Paraíso*. Dizia o autor:

Teremos também os nossos eldorados. Os das minas, certamente, mas ainda o do açúcar, o do tabaco, de tantos outros gêneros agrícolas, que se tiram da terra fértil, enquanto fértil, como o ouro se extrai, até esgotar-se, do cascalho, sem retribuição de benefícios. E a procissão dos milagres há de continuar assim através de todo o período colonial, e não a interromperá a Independência, sequer, ou a República.²⁶

Em que pese ser possível argumentar que sua reflexão sobre a perenidade do mito edênico esteja amparada em uma construção um pouco difusa, Sergio Buarque sugere a permanência do edenismo em diferentes narrativas construídas

²⁶ HOLANDA, *Visão...* (1959), op. cit., p. 372.

sobre o Brasil em momentos históricos que permitem a cristalização do *topos*,²⁷ como no nosso primeiro romantismo, ou mesmo em ensaios jornalísticos de Hipólito da Costa.²⁸ Ele logra mostrar que o motivo edênico está presente na cultura brasileira ao longo de todo o século XIX e adentra o século XX, constituindo-se em preciosa lente para compreender narrativas sobre a nacionalidade, sejam as criadas pelos autores românticos, como um José de Alencar ou um Gonçalves Dias, sejam as transcriadas por autores modernistas, espectro no qual o próprio Sergio Buarque tantas vezes disse circular.

Em certa medida colocando à prova o paradigma de Buarque de Holanda, o historiador José Murilo de Carvalho propôs uma reflexão sobre a permanência do motivo edênico no Brasil do final dos anos 1990. Ancorando sua investigação em dados obtidos pelo ISER (Instituto Superior de Estudos sobre Religiosidade) e pela Revista Veja, mediante pesquisas de opinião, a primeira restrita ao Rio de Janeiro e a segunda de alcance nacional, Murilo de Carvalho concluiu que o principal fator de identificação e de auto-estima dos brasileiros continua sendo a natureza tropical. Curiosamente ou não, os dados empíricos mostravam que, mesmo “264 anos após

²⁷ Aqui, mais uma vez, a leitura de Ernst Robert Curtius pode estar influenciando a teorização de Sergio Buarque de Holanda, haja vista o valor que o romanista alemão deposita na “função fabuladora”, conceito haurido da obra de Henri Bergson e de grande importância como explicação da criação de imagens e de engenho literário trabalhando a matéria mítica. Dizia Curtius: “A função fabuladora (*fonction fabulatrice*) tem sido necessária à vida. Alimenta-se do resíduo do instinto que, como uma aura, circunda a inteligência. O instinto não pode intervir diretamente para proteger a vida. Como a inteligência só reage a imagens de percepção, o instinto cria percepções ‘imaginárias’, que podem aparecer primeiramente como consciência indefinida de um ‘presente eficaz’ (o *numen* dos romanos), em seguida como espíritos e só mais tarde como deuses. A mitologia é um produto tardio, e o caminho para o politeísmo é um progresso cultural. A fantasia, forjadora de ficções e mitos, existe para ‘fabricar’ espíritos e deuses”. CURTIUS, op. cit., 1996, p. 39. Para uma leitura da “função fabuladora” em Bergson, cf. BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Lisboa: Ed. 70, [199-]; _____. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

²⁸ Falando sobre a permanência do discurso mítico sobre a natureza tropical na cultura brasileira, Sergio Buarque de Holanda cita uma longa passagem de Hipólito da Costa, fazendo eco no século XIX ao *topos* do Éden terreno. Cito a passagem de Hipólito da Costa, na qual imagina a fundação de uma nova capital para o Brasil. Dizia ele que construiriam “uma nova cidade; começariam por abrir estradas que se dirigissem a todos os portos de mar e removeriam os obstáculos naturais que tem os diferentes rios navegáveis, e assim lançariam os fundamentos do mais extenso, ligado, bem defendido Império que é possível exista na superfície do Globo no estado atual das nações que a povoam. Este ponto central se acha nas cabeceiras do famoso rio de São Francisco. Em sua vizinhança estão as vertentes de caudalosos rios, que se dirigem ao Norte, ao Sul, ao Nordeste e a Sueste, vastas campinas para criações de gados, pedras em abundância para toda a sorte de edifícios, madeiras de construção para todo o necessário, e minas riquíssimas de toda qualidade de metais; em uma palavra, uma situação que se pode comparar à descrição do Paraíso Terreal”. COSTA, Hipólito da. *Correio Brasiliense*, Londres, X, p. 373, mar. 1813 apud HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. *Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimto e Colonização do Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 66.

Rocha Pita, 96 anos depois da publicação do livro de Afonso Celso, o motivo edênico ainda predomina entre os entrevistados que conseguem apontar alguma razão para seu orgulho”. Independentemente da maneira de tabular as respostas, segundo o autor, “o motivo edênico está sempre em primeiro lugar”.²⁹

Murilo de Carvalho mostrou que o conjunto de imagens recorrentemente usadas na criação de representações da brasilidade, especialmente as nascidas da articulação das noções de natureza e povo na construção das narrativas sobre a identidade nacional, além de se reapresentarem em diversos momentos históricos com especial intensidade, seguiam exibindo a permanência do mito edênico como matéria subjacente das explicações sobre a nação. Espécie de eterno retorno a uma imagem germinal, que sempre lança mão do mito fundador para legitimar-se como verdadeiro discurso sobre a Nação.

Como afirma Octávio Paz com relação à literatura hispano-americana, as imagens construídas da natureza e dos indígenas talvez sejam as duas principais invenções de uma originalidade do Novo Mundo com relação à Europa.³⁰ Natureza e o habitante pré-contato seriam os dois principais mitos de fundação do novo mundo. O mito fundacional deve ser pensado aqui como uma narrativa que trata das origens, buscando oferecer à história, nesse caso a da nacionalidade, uma gênese definida e um *continuum*.³¹ Narrativa identitária que se constitui, assim, de um

²⁹ CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 38, p. 69, out. 1998. Além dos estudos de José Murilo de Carvalho, um número considerável de trabalhos foi dedicado a aspectos da permanência desse mito de origem nas discussões sobre a identidade nacional. Lilia Moritz Schwarcz, em alguns de seus ensaios, buscou compreender o significado da mestiçagem e das imagens exóticas criadas em torno do “ser brasileiro”, ou seja, do sentimento de pertencimento que parece marcar parte dos brasileiros, que ainda hoje sentem-se identificados com as mulatas de Jorge Amado e com o mestiço de Darcy Ribeiro. Segundo ela: “De fato, se a questão racial se encontra, nos dias de hoje, a léguas de distância dos ensinamentos de nossos cientistas do século XIX, continua objeto de interpretação. Distantes do Zé Carioca de Disney, dos anos cinqüenta, ainda nos reconhecemos a partir do nosso caráter exótico e mestiço.” SCHWARCZ, Lilia Moritz. Raça como negociação: Sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 35. Além desse ensaio, conferir: SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 29, p. 49-63, out. 1995.

³⁰ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 147.

³¹ Como afirma Pedro Meira Monteiro, a literatura do século XIX foi pródiga em criações de narrativas de fundação. Segundo ele: “Do ponto de vista literário, ficcional ou não, a fundação é o elemento obsedante de muitos escritores, não apenas na fabulação de um herói-civilizador tropical, como na busca da gênese da própria literatura”. MONTEIRO, Pedro Meira. *Um moralista nos trópicos: O Visconde de Cairu e o Duque de la Rochefoucault*. São Paulo: Boitempo, 2004. p.

conjunto de arquétipos, de um repertório primeiro de invenções de uma “realidade” nativa. Símbolos que são articulados em determinadas configurações históricas, no caso que trato aqui, especialmente durante o romantismo oitocentista e o modernismo das primeiras décadas do século XX, a fim de oferecer significado homogêneo a esses fragmentos de historicidade e de construir o sentimento de pertencimento a um ente maior, abrangente, a Nação.

Pensá-la, a nação, exige que a percebamos antes como idéia e símbolo, como matéria de invenção.³² A partir do século XIX, especialmente, artistas, historiadores e poetas chamaram para si a função de criar esse sentimento de pertencimento, lançando-se na empresa de oferecer sentido de origem à idéia de nacionalidade. Como demonstra Fernando Catroga, a fundação das modernas nacionalidades está intimamente relacionada à construção de mitos modernos, assim como à manutenção de uma certa lógica do sagrado na política. Para ele “a reprodução da moderna racionalidade política transportava consigo certas formas de sacralidade, tal como o corpo projecta a sua própria sombra”.³³

Para muitos autores, a dimensão simbólica envolvida na criação e na profusão do sentimento de pertencimento a uma determinada nacionalidade encontra-se no “domínio da pura charlatanice”, é mero instrumento de “manipulação das massas”. Essa perspectiva, demasiado presa a uma lógica da “razão prática”, peca por desconsiderar o fundo ritual subjacente à própria noção de Estado moderno e à sua formalização e funcionamento. Discutindo a criação dos primeiros Estados-Nação, Catroga afirma que de “modo mais explícito ou mais mitigado, os novos poderes políticos, ao mesmo tempo que se legitimavam a partir de teses jusnaturalistas secularizadas, também não dispensavam o recurso a mitos, símbolos e ritos, tendo em vista o reforço dos novos consensos sociais e nacionais”.³⁴ A própria sagração do contrato social, como pensado por Rousseau, só seria possível

46.

³² Entre outros, Benedict Anderson salientou igualmente a importância da dimensão simbólica na construção da idéia de nação, ainda que não opere exatamente no compasso da mitocrítica. Para ele, a nação é uma unidade inventada especialmente em função da criação das literaturas nacionais e do crescimento dos meios de comunicação de massa. Cf. ANDERSON, op. cit., p. 10.

³³ CATROGA, Fernando. *Entre Deuses e Césares: Secularização, Laicidade e Religião Civil*. Coimbra: Almedina, 2006. p. 99.

³⁴ *Ibidem*, p. 135.

uma vez construída a sensação de pertencimento, religião civil como *religare*, à nação.

Nesse movimento, não pode ser desprezada a capacidade das narrativas míticas de apresentar uma forma coerente de explicação e de interpretação do Mundo, uma “história verdadeira”, cuja força simbólica e exemplaridade poderiam oferecer sentido à experiência humana. Emilio Gentile, ao analisar os usos do sagrado no universo do profano, os usos da religião civil na política, ou na construção daquilo que ele chama de religiões políticas, afirmou que se forma “um sistema de crenças, de mitos, de ritos e de símbolos que interpretam e definem o sentido e o fim último da existência humana, ao subordinar o destino do indivíduo e da coletividade a uma entidade suprema”.³⁵ A entidade suprema à qual faz-se referência aqui, entidade construída inicialmente como uma imagem compartilhada pela coletividade, é a nação.

As reflexões em torno do processo de construção da sensação de pertencimento à nacionalidade têm buscado voltar a atenção dos especialistas aos elementos simbólicos usados na criação desse “cimento social”. Em todas elas, o uso do mito tem sido sublinhado. Ele se faz presente, como sistematicamente buscou demonstrar Mircea Eliade, nas aspirações, nos sonhos, nas fantasias e, igualmente, nas explicações dadas pelo homem moderno ao mundo circundante. Eliade afirmava que sempre “[...] se tentou integrar o mito à história geral do pensamento, considerando-o mesmo como a forma por excelência do pensamento coletivo”. Ainda segundo Eliade, poder-se-ia dizer que,

[...] como o “pensamento coletivo” jamais é completamente abolido em uma sociedade, qualquer que seja seu grau de evolução, não se pode deixar de observar que o mundo moderno conserva ainda um certo comportamento mítico: por exemplo, a participação de uma sociedade inteira em certos símbolos foi interpretada como uma sobrevivência do “pensamento coletivo”. Não seria difícil mostrar que a função de uma bandeira nacional, com todas as experiências afetivas que ela comporta, não é em nada diferente da “participação” em um símbolo qualquer nas sociedades arcaicas.³⁶

³⁵ GENTILE, Emilio. *Les Religions de la politique: Entre démocraties et totalitarismes*. Paris: Seuil, 2005. p. 14.

³⁶ ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 2002. p. 22.

A percepção da permanência do mito, que não é uma exclusividade dos mitólogos e foi há muito compreendida pelos poetas e escritores, levou criadores e homens de Estado a mobilizarem-no. Roger Bastide parte da idéia de Marx que via a civilização moderna não como uma sociedade iconoclasta, mas sim multiplicadora de mitos.³⁷

Essa ruptura, proposta pelos autores colocados em diálogo até aqui, com a idéia de que o mito representa uma fase anterior do pensamento ocidental – pré-lógica, irracional –, é de extremo valor para a análise que inicio sobre as narrativas criadas em torno da nacionalidade brasileira. Depois da digressão que abre esse capítulo, gostaria de enfatizar a importância dos dois principais mitos fundadores da brasilidade, ou seja, o mito edênico e o conjunto de representações sobre o indígena brasileiro. E nesse sentido, de antemão gostaria de frisar que vou ater-me tanto a algumas das fontes desses mitos (narrativas de viagem e crônicas coloniais), quanto aos usos dessas fontes no processo de introspecção em busca da nacionalidade, processo que tem, ao meu ver, no Romantismo e no Modernismo dois momentos fortes.

O mito edênico insinua-se como base de leituras ufanistas da nacionalidade, bem como fonte explicativa para a formação de escalas de análise que permitiram definir o “mesmo” e o “Outro” da Pátria. Duas são, mais fortemente, as balizas dessas construções: a terra e o homem. A natureza e o homem natural. Conceitos que, em abstrato, serão encontrados em diversos modelos de construção da imagem nacional, mas que no caso brasileiro ganham especificidade ao levar-se em conta que nos trópicos a terra é vista como o Éden re-encontrado e o povo que a habitava, os índios, como o duplo da bondade natural ou da fantasmagoria do Outro no par civilização-barbárie.

Já pensando nos usos dessas proto-representações, de antemão é válido lembrar da prosa de José de Alencar e de sua grande atenção às descrições da

³⁷ BASTIDE, Roger. A mitologia moderna. In: _____. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 97-110. Ainda sobre “mitos modernos”, cf. BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 2003; WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

natureza tropical, com na abertura de *O Guarani* com a cuidadosa descrição das florestas e das águas do Paquequer, sem falar de sua interpretação, pode-se dizer particular, do indianismo como poética nacional, haja vista a polêmica por ele empenhada contra Gonçalves de Magalhães. Alencar é um dos primeiros ficcionistas brasileiros a valer-se da farta documentação deixada pelos cronistas coloniais para reconstituir cenas naturais, fatos históricos e o modo de vida dos indígenas brasileiros, transformando-a em fonte para sua criação literária.

Oswald de Andrade, por sua parte, no auge do modernismo brasileiro, retoma essas mesmas crônicas sobre o Brasil colonial, todavia como recurso para inversões de sentido, paródia e ironia. A refundação literária da nacionalidade, não esqueçamos que o marco escolhido para a Semana de Arte Moderna é o ano de 1922, centenário da independência, passava por uma implosão de uma certa tradição (naturalista-paranasiana) e pela busca de uma origem que deveria ser reinventada. Não perde, contudo, um sentimento programático, expresso em suas poéticas, *Pau-Brasil* e *Antropofágica*.

Talvez desse quadro possa surgir uma dúvida: o que os une? Em diferentes épocas, envolvidos em projetos políticos e intelectuais diversos, os dois autores podem ser filiados a um mesmo espírito crítico, a uma mesma utopia coletiva: a (re)construção de uma poética da nacionalidade brasileira, que os impulsionou a um contato profundo com as dinâmicas assumidas pelos mitos fundadores da brasilidade no imaginário nacional, mitos tais como o edenismo e o cadinho racial. Ambos seriam, na leitura de Haroldo de Campos, elos de uma mesma “razão antropofágica”, estratégia retórica que recoloca a problemática do lugar do Brasil no concerto das nações, jogando com as escalas do nacional e do universal.³⁸

Soma-se a isso a necessidade de analisar as condições de leitura e releitura permutadas entre Oswald de Andrade e José de Alencar. A recepção da obra de José de Alencar por Oswald de Andrade e, especialmente, o uso feito pelo último dessas leituras em sua obra, nomeadamente na inversão de sentido do bom selvagem alencariano ao mau selvagem do *Manifesto Antropófago*³⁹, fornecerá

³⁸ CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 231-255.

³⁹ João Cezar Castro Rocha buscou fazer uma genealogia do *topos* da antropofagia na cultura

indícios dos contextos de enunciação e recepção das obras⁴⁰ e seu efeito nas interpretações da cultura brasileira propostas por Oswald de Andrade nos “anos heróicos” do Modernismo de 1922, que bem poderia ser chamado de neo-romantismo.

Esses elementos formam alguns dos nós da rede de intertextualidade que provisoriamente chamo de poética da nacionalidade. E gostaria de sublinhar que ao dizer poética, penso na leitura feita do conceito aristotélico pelo *estético* Luigi Pareyson. Em *Os problemas da estética*, o autor buscou delimitar os contornos da estética como atividade filosófica, diferenciado-a da poética e da crítica. Nesse sentido, algumas de suas proposições são de grande valia para esta tese, uma vez que os dois autores-alvo da reflexão que procuro empreender são criadores de poéticas muito influentes, que confluem, como buscarei demonstrar no momento oportuno, em um projeto político-intelectual afirmativo com relação a nacionalidade. Alencar e Oswald não eram filósofos, mas intelectuais voltados a uma criação artística marcada por profunda autoconsciência criadora, criação que tinha, assim entendendo, a questão da nacionalidade como centro, o que os levou a formular teorizações sobre a forma mais adequada de representação literária e artística da *brasilidade*, construindo assim entre a sua atividade criadora e sua atividade crítica uma poética. Para Pareyson, a “poética é um programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística”⁴¹, ou seja, a poética possui fins programáticos, estendendo-se sobre a linha tênue que separa ou aproxima a arte e a política.

A fim de tentar remontar certos aspectos da “bacia semântica” com a qual os autores dialogarão, analiso na seqüência desse capítulo algumas das principais fontes documentais deixadas pelos cronistas coloniais, dando especial ênfase à

brasileira e, mais do que isso, dos antecedentes antropofágicos de Oswald de Andrade. Cf. ROCHA, João Cezar Castro. Vamos comer Oswald: Uma releitura do ‘Manifesto Antropófago’. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 161-162, p. 388-398, jul./dez. 2002. Agradeço ao autor a gentileza de enviar-me uma cópia desse artigo e as valiosas sugestões sobre essa questão.

⁴⁰ Sobre teoria da recepção, cf. HOLLUB, Robert C. *Reception theory: a critical introduction*. [S.l.]: Methuen, 1984; BLOOM, Harold. *Angústia da influência: Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁴¹ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 11. Para uma interpretação da contribuição dos estudos de Pareyson à estética, cf. ECO, Umberto. *La definizione dell'arte*. Milano: Mursia, 1990, especialmente o primeiro capítulo, L'estetica della formatività e il concetto di interpretazione.

suas descrições da natureza, remontando assim algumas das peças do *topos* do Éden terreal, bem como suas descrições dos brasileiros. Essas imagens servirão de ponto de partida para a recomposição dos diferentes diálogos estabelecidos por José de Alencar e Oswald de Andrade com a tradição brasileira, o que será de grande valia no momento de equacionar elementos de continuidade e de ruptura entre suas poéticas da nacionalidade brasileira.⁴²

No tocante à recepção dos relatos de viagem e crônicas sobre o Brasil Colonial, cumpre sublinhar uma importante constatação de Flora Süssekind: há, especialmente a partir dos anos 1830, uma verdadeira obsessão pela origem, pela construção de uma gênese, pela possibilidade de localizar o momento de encarnação do *logos* nacional. Isso levará os autores da primeira metade do século XIX, Paula Brito, Pereira da Silva, Varnhagen e José de Alencar, entre outros, a empreenderem uma busca das imagens dessa nação nos relatos de viagem, especialmente nos quinhentistas, parte deles recém descoberta ou republicada. Obsessão pelas origens característica de uma certa leitura do historicismo romântico, que nesse mergulho na gênese da nacionalidade buscará compreender como se constituem os elementos responsáveis pela singularização da nação.

Esse movimento de introspecção e criação é distintivo do(s) romantismo(s) e perceptível em diversos países onde é conhecida a sua manifestação. Seria possível recordar dos escritos de Alexandre Herculano em Portugal, que tanto contribuíram para a criação de um passado medieval para os lusos, ou o romantismo alemão, que perseguiram as raízes da Alemanha em contos e lendas medievais.⁴³

⁴² Nunca é demais lembrar que tanto José de Alencar quanto Oswald de Andrade se valeram de crônicas coloniais em algumas de suas obras. O primeiro, ao longo de toda a sua carreira de escritor dialogou com relatos sobre o Brasil colonial, fontes privilegiadas de seus ciclos de romances históricos e indianistas. Já Oswald de Andrade visitou os relatos dos viajantes de maneira mais tópica, como em *Pau Brasil* (1925), nos manifestos *Pau Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928), bem como em alguns ensaios.

⁴³ Elias Thomé Saliba, em seu estudo sobre o romantismo, comenta o interesse dos românticos alemães e franceses pelo passado medieval. Diz ele: “Daí o interesse maior pela época medieval, pois nela, supostamente, encontrar-se-iam os traços definidores de um obscuro ‘espírito nacional’; daí também uma visão bastante mistificadora e ingênua do mundo feudal. Esse mergulho no passado era uma espécie de compensação ao espetáculo de quebra de continuidade do tempo presente: uma nostalgia das sociedades pré-capitalistas que ansiava por retomar o fio de uma continuidade orgânica do passado”. SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2003. p. 15-16.

No caso dos românticos brasileiros, a fonte primeira de sua busca das origens será a literatura deixada pelos viajantes e cronistas. Será pelos olhos desses homens dos primeiros tempos da conquista do Brasil que nossos românticos buscarão ver o passado nacional e, especialmente, os costumes dos índios brasileiros. Os viajantes oferecerão a matéria para os prosadores do século XIX, como bem demonstrou Flora Süssekind, boa parte deles vivamente empenhados em construir uma imagem homogênea da nação – Brasil-só-paisagem –, com uma gênese bem definida e uma cartografia imaginária construída.⁴⁴

1.1 Rastros do Éden

Não escrevo dissonante para parecer moderno. O que escrevo é consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil. Quando procurei formar a minha cultura, guiado pelo meu próprio instinto e tirocínio, verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra...

Villa-Lobos

A passagem de Heitor Villa-Lobos que serve de epígrafe a esse sub-capítulo é uma curiosa síntese da necessidade de (re)descobrir o Brasil que tem sua emergência nas primeiras décadas do século XIX.⁴⁵ Ao declarar como seu primeiro livro o mapa do Brasil, palmilhado em viagens pelo interior do país, Villa-Lobos remete aos primeiros prosadores românticos que fizeram de sua prosa um mapa de uma nação que saía da condição de colônia e que precisava forjar a imagem que deveria refletir sobre essa então jovem nacionalidade.

⁴⁴ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Especialmente p. 17, 30, 37 e 189-196.

⁴⁵ Nesse sentido, é preciso mencionar o importante estudo de Marlise Meyer, no qual a autora mapeia diversas manifestações desse desejo de re-descobrir o Brasil, expresso pela sua *intelligentsia*. Cf. MEYER, Marlyse. Um Eterno Retorno: As Descobertas do Brasil. In: _____. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 19-46.

A obsessão com a cor local fez dos primeiros prosadores brasileiros, bem como daqueles intelectuais ligados ao romantismo, época de “exigente nacionalismo”, já disse certa feita Antonio Candido, pesquisadores e responsáveis pela publicação de narrativas de viagem que retratassem as terras brasileiras. É digna de menção a cura com que José de Alencar elabora as notas explicativas a *O Guarani*, explicitando as marcas de historicidade que permeiam seus romances. Além das referências aos *Anais do Rio de Janeiro*, de Silva Lisboa, na nona nota Alencar fala sobre a fonte na qual baseou-se para criar o índio. Dizia ele: “o tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas”. Ante a variação quanto às opiniões no que diz respeito à estatura dos índios, diz ter preferido guiar-se por “Gabriel Soares que escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois”.⁴⁶ Essa atenção devotada por Alencar ao olhar de alguém que esteve próximo aos índios dos quais deseja contar a história levou o autor de *Ubirajara* a pesquisar as narrativas de viajantes que percorreram o território brasileiro, muitas vezes glosando-os em seus romances.

Talvez estenda excessivamente essa discussão. Todavia, interessa-me constituir um quadro de autores e imagens construídas sobre a natureza tropical para, assim, poder equacionar o seu uso nas primeiras tentativas de inscrever a nacionalidade, como no caso do *Discurso sobre a história da literatura brasileira* (1836), de Gonçalves de Magalhães, e nos estudos de Joaquim Norberto.⁴⁷ É preciso, no entanto, ter em vista as ambigüidades da inscrição da nacionalidade brasileira operada por Magalhães nos primeiros anos do romantismo brasileiro. Ela se faz tendo como figura de alteridade a França. Era o modelo de civilização e progresso à francesa que Magalhães e Monte Alverne desejavam trazer ao Brasil,

⁴⁶ ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. v. 2, p. 543.

⁴⁷ Flora Süssekind frisa a importância dos textos dos viajantes sobre a tradição literária brasileira iniciada nas décadas de 1830 e 1840, jovem tradição, para usar uma aporia, que precisava inventar para si uma origem historicamente localizada. Afirma ela: “A pesquisa da origem, no caso desses primeiros românticos brasileiros, significa, então, a busca de um *referendum* para o próprio ideário artístico. E a possibilidade, em meio a gêneses lineares – em que a cor local e a nacionalidade são as linhas mestras –, de erigir a própria produção em exemplo de realização, ponto de chegada neste traçado de progressivo abasileiramento. E se os traços distintivos de tal singularidade literária são a descrição da natureza tropical, a seleção de heróis particularmente marcados por sinais de honradez e brasilidade, a reafirmação de uma unidade nacional, qualquer obra passada ou contemporânea que escapasse, em maior ou menor medida, a tal delimitação teleológica, seria excluída, sem maiores pesares, da cadeia quase familiar de filiações a uma ‘origem solene’ recém-fabricada”. SÜSSEKIND, op. cit., p. 17.

em um movimento menos de introspecção na brasilidade do que de paralelismo com o que ocorria em Paris, a fim de descolar a cultura brasileira dos modelos portugueses.

Esse projeto mostra-se relativamente claro na apresentação escrita por Eugéne de Monglave, do Instituto Histórico de Paris, tanto quanto no *Discurso* de Magalhães, que figura esse primeiro número. Dizia Monglave que desejava que ficasse presente aos seus “irmãos de lá que nós não os esquecemos na terra estrangeira, e que o objetivo constante de nossos esforços é o de responder aos sacrifícios que eles se impõem colocando-nos em posição de guiá-los nessa via de progresso e de civilização que eles nos abriram”.⁴⁸ Há um caminho de progresso a ser trilhado, e os jovens poetas e pensadores brasileiros, irmanados à cultura francesa, desejavam ver o Brasil trilhá-lo.

Gonçalves de Magalhães, assim como seus companheiros nessa empreitada, que se via como uma verdadeira marcha civilizatória, recebe a acolhida e o incentivo de Monglave, que o equipara ao próprio Moisés conduzindo seu povo à Terra prometida. Diz Monglave:

M. D. J. G. de Magalhães, o menino-poeta de lá, em um fragmento muito modestamente intitulado: Ensaio sobre a história da literatura do Brasil, nos introduz, através das riquezas da antigüidade e dos tempos modernos, a um mundo poético que a França não suspeita. Nós aí vemos descer os Portugueses, todos carregados de Deuses da Grécia e de Roma, puxando a reboque o velho Apolo e as velhas Musas acorrentadas, e gritando a seus escravos da América: Vosso céu tão azul, vosso mar tão belo, vossas claras fontes, vossas palmeiras, vossas florestas virgens, vossos rios gigantes, nós os proibimos de cantar tudo isso. Vocês estão condenados a ser Gregos e Romanos perpetuamente. Mas com a independência política ele tem a independência literária; o Brasileiro libertou-se do jugo imposto a sua inteligência; ele quis ser ele mesmo, apenas ele, e seus cantos não tardarão a visitar nossa velha Europa com todas as suas flores, todos os seus perfumes, todas as suas inspirações. Cunhados a partir de agora com uma marca original, eles nada têm a temer de uma concorrência antiga ou nova. O deserto foi transposto; M. de Magalhães e seus amigos guiam o povo para a Terra prometida.⁴⁹

⁴⁸ MONGLAVE, Eugéne de. Apresentação. *Nitheroy*: Revista Brasiliense de Ciencias, Letras e Artes, Paris, t. 1, n. 2, p. 5, 1836.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 7.

O programa do grupo capitaneado por Magalhães é sintetizado por Monglave nessas palavras introdutórias. Ele incorpora, como de resto já havia feito Ferdinand Denis, a imagem edênica do Brasil, que estará igualmente presente no *Esboço* de Magalhães. As imagens edênicas sobre a natureza brasileira servirão de prova ao *Discurso* de Magalhães, que não deixa dúvidas sobre a importância que creditava, e assim como ele seus contemporâneos, às impressões sobre o Brasil que foram deixadas pelos viajantes que por aqui passaram. Ao especular sobre as possibilidades de o Brasil inspirar seus poetas, chama como fiança para seu argumento o olhar do estrangeiro, por ele considerado mais isento. Assim, afirma Magalhães:

Vimos esse céu que cobre as ruínas do Capitolio e do Coliseo; sim, é bello esse céu, mas o do Brasil não lhe cede em belleza! Fallem por nós todos os viajores, que por estrangeiros não os tacharão de suspeitos. Sem duvida que elles fazem justiça; e o coração do Brasileiro, não tendo por ora muito de que se ensuberebeça quanto ás produções das humanas fadigas, que só com o tempo se accumulam, enche-se de prazer, e palpita de satisfação, lendo as brilhantes paginas de Langsdorff, Neuwied, Spix e Martius, Saint-Hilaire, Debret, e de tantos outros viajores que revelaram á Europa as bellezas da nossa patria.⁵⁰

Talvez o Brasil, segundo a visão de Magalhães, ainda não tenha grandes escritores, grandes poetas e um pensamento amadurecido. Faltava à jovem nação aqueles elementos típicos de países do velho mundo e que fascinavam os jovens aspirantes ao mundo das letras, como era então o caso de Gonçalves de Magalhães. Mas segundo o poeta, equacionada a arqueologia das ausências, de tudo aquilo que faltava ao Brasil para ser uma nação civilizada, restava aos brasileiros encherem-se de orgulho: o céu e as florestas dos trópicos em nada deviam aos céus da Grécia!

Essas marcas de uma determinada historicidade, de um ufanismo pela nação-paisagem, são perseguidos por Magalhães na leitura dos relatos de viajantes e cronistas do passado colonial brasileiro, como alguns dos citados no trecho acima

⁵⁰ MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994. p. 45. Fac-símile.

reproduzido. Voltarei minha atenção às impressões sobre o país deixadas por narrativas como a *Carta de Pêro Vaz de Caminha*, o *Tratado das terras e das gentes do Brasil*, de Pêro de Magalhães Gândavo, o *Diálogo das grandezas do Brasil*, atribuído a Ambrósio Fernandes Brandão; assim como as crônicas históricas sobre o Brasil, a escrita por frei Vicente do Salvador, *História do Brasil*, no século XVII e a *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita, datada do século XVIII.

“[A] terra, em si é de muito bons ares, frios e temperados [...] Águas são muitas, infindas. E de tal maneira é graciosa que, querendo aproveitá-la, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem”.⁵¹ O signo da fertilidade, da pujança e da abundância, recorrentemente utilizado em narrativas que visam caracterizar as terras do Brasil já era entoado pela *Carta de Pero Vaz de Caminha*, como a passagem acima citada sugere. Ao longo do século XIX a *Carta* foi usada como marca de uma nação por ser construída; uma nação jovem, abundante e rica e à qual o futuro estava em aberto.⁵² Vários estudos demonstram que ela desempenhou um papel preponderante na construção do mito fundador da nacionalidade brasileira, tendo sido relida por várias gerações de intelectuais brasileiros desde o Romantismo.

O estudo de Maria Aparecida Ribeiro, *A Carta de Caminha e seus ecos*, logrou demonstrar que o texto do Escrivão-mor da Armada Portuguesa abre-se para ser pensado sincrônica e diacronicamente: como documento histórico-literário, visada que a circunscreve ao seu tempo; e como um dos mais ricos objetos de intertextualidade na cultura brasileira, desde a literatura romântica do século XIX, o que é atestado pelos usos dela feitos, por exemplo, na crônica de Francisco Adolfo de Varnhagen *O descobrimento do Brasil, crônica do fim do décimo quinto século*

⁵¹ CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha*. In: AMADO, Janaína; FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *Brasil 1500: Quarenta documentos*. Brasília, DF: UNB/Imprensa Oficial, 2001. p. 115.

⁵² Em que pese a *Carta* haver sido publicada somente no início do século XIX, em 1817, é mister frisar que autores lusos de relatos sobre as terras descobertas nos trópicos tiveram a oportunidade de glosar os escritos de Caminha, como, por exemplo, Damião de Góis, com sua *Crônica do Felicíssimo Rei D. Manuel* (1566) e Jerônimo Osório, em *De Rebus Emmanuelis Regis* (1571). Cf. RIBEIRO, Maria Aparecida. *A Carta de Caminha e seus ecos: Estudo e Antologia*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. p. 23.

(1840), ou mesmo transcrições de vanguarda; por exemplo, a poesia *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, ou sátiras como *A história do Brasil pelo método confuso* (1920), de Mendes Fradique.⁵³

O país que figura nas narrativas de viagem, começando pela *Carta de Caminha*, é marcado pelo exotismo como afirmação do estranhamento que o encontro do Velho e do Novo Mundo provoca. Estranhamento que poderia se revelar pela surpresa que a natureza tropical suscitava nos adventícios ou pelos habitantes dessas terras. Todas, é certo, são imagens de enorme poder de impregnação e de falseamento das matrizes da cosmovisão européia.

Assim, o encontro do velho com o novo mundo, especialmente quando da chegada dos portugueses ao Brasil, dá início às tantas descrições das virtudes da terra, como a *Carta de Caminha* e as crônicas de Pero de Magalhães Gândavo⁵⁴. Ao segundo reserva-se um lugar de destaque entre os apólogos do trópico. Foi incansável quando se tratou de louvar as belezas e a fertilidade das terras recém conquistadas pelos portugueses. Já nas primeiras palavras do *Tratado da Terra do Brasil* afirma que sua “tenção não foi outra neste summario (discreto e curioso lector) senão denunciar em breves palavras a fertilidade e abundancia da terra do Brasil”. Uma vez divulgadas as suas impressões sobre o país, esperava que “esta fama venha a noticia de muitas pessoas que nestes Reinos vivem com pobreza, e não duvidem escolhe-la para seu remedio; por que a mesma terra he tam natural e favoravel aos estranhos que a todos agazalha e convida como remedio por pobres e desemparados que seão.”⁵⁵

⁵³ FRADIQUE, Mendes. *A história do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁵⁴ De Pêro Magalhães Gândavo foram publicadas duas crônicas sobre o Brasil. A primeira a vir a lume, ainda que escrita em segundo lugar, foi a *História da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*, datada de 1576. O *Tratado da terra do Brasil* teve sua primeira publicação somente em 1826, na *Coleção de notícias para a história e geografia nas nações ultramarinas que vivem nos domínios de portugueses ou que lhes são vizinhas*, publicada pela Academia Real de Ciências de Lisboa. Ainda assim, parece-me possível considerar ambas como fonte para os pensadores do século XIX, tendo em vista a época em que escreveram suas obras, e tendo em vista também que mesmo o *Discurso* de Gonçalves de Magalhães, texto fundador da história da literatura e, por conseguinte, do esforço nacionalizador da *intelligentsia* local, foi escrito uma década após a publicação do *Tratado* de Gândavo. Cf. ABREU, Capistrano de. Introdução ao 'Tratado da Terra do Brasil' e à 'História da Província de Santa Cruz'. In: _____. *Ensaios e estudos: crítica e história: 2ª série*. Brasília, DF: Senado Federal, 2003. p. 191-192.

⁵⁵ GÂNDAVO, Pêro de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 6 jan. 2005.

As virtudes das férteis e abundantes terras do Brasil deveriam ser amplamente difundidas entre os reinóis, para que estes, uma vez vivendo em situação de penúria, pudessem reencontrar com a fartura que a terra gentilmente ofereceria aquele que nela se aventurasse.⁵⁶ E os contornos paradisíacos dessas terras não cessam de ser evocados. Boas terras, boas águas, bons ares. Gândavo dizia que

[...] esta Provincia he à vista mui deliciosa e fresca em gram maneira: toda está vestida de mui alto e espesso arvoredado, regada com as aguas de muitas e mui preciosas ribeiras de que abundantemente participa toda a terra, onde permanece sempre a verdura com aquella temperança da primavera que cà nos oferece Abril e Maio. E isto causa não haver là frios, nem ruinas de inverno que offendão as suas plantas, como cà offendem às nossas. Em fim que assi se houve a Natureza com todas as cousas desta Provincia, e de tal maneira se comedio na temperança dos ares, que nunca nella se sente frio nem quentura excessiva.⁵⁷

As terras brasileiras são apresentadas por Gândavo como uma eterna primavera emoldurada pela bênção da temperança, que delas afasta a violência de fenômenos da natureza. Sobre os escritos de Gândavo, Sergio Buarque de Holanda pondera que se tratem, muito provavelmente, de uma encomenda do governo português, o que, no caso da análise que proponho, não os invalida. Quiçá, reforça, uma vez que esse grande elogio é vazado em todos os arquétipos edênicos, ou seja, é assim pensado para preencher a expectativa em torno do trópico criada pelos reinóis, apresentando-o como Éden na terra.⁵⁸

⁵⁶ Em *Raízes do Brasil*, Sergio Buarque de Holanda buscará demonstrar como esse espírito de aventura presidiu a conquista das terras brasileiras firmou-se como uma marca profunda na forma mentis do brasileiro. HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

⁵⁷ GÂNDAVO, Pêro de Magalhães. *História da Província de Santa Cruz*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 7 jan. 2005.

⁵⁸ HOLANDA, *Prefácio...*, op. cit., p. XVII. Antes de Sergio Buarque de Holanda, Capistrano de Abreu já apontava nesta direção. Dizia Capistrano: “Sua história é antes natural do que civil; o mesmo se pode dizer do *Tratado*. Explica-se isso tanto pela insignificância do que era então o Brasil, como pelo fim visado pelo autor. Mais de uma vez se repete que seu projeto se reduz a mostrar as riquezas da terra, os recursos naturais e sociais nela existentes, para excitar as pessoas pobres a virem povoá-la; seus livros são uma propaganda de imigração”. ABREU, Capistrano de. *Ensaio e estudos: crítica e história: 2ª série*. Brasília, DF: Senado Federal, 2003. Há passagens de Gândavo que comprovam o caráter mais “pragmático” de sua obra. Cito: “Ao longo deste Rio há terras mui viçosas e muitas agoas pera se poderem fazer engenhos dassucre, as quaes tambem se perdem por não haver gente que as vá povoar. Têm dentro algumas ilhas de terras mui grossas e

Da mesma forma, Ambrósio Fernandes Brandão, no *Diálogo das Grandezas do Brasil*, evoca as qualidades das terras do Novo Mundo. Mediante diálogos entre Alviano, reinol descrente e depreciativo e Brandônio, colono que há muito habita as terras brasileiras, o autor discorre longamente sobre as virtudes do clima e sobre a fertilidade do solo do país. Mostra-se aviltado com a atitude daqueles que aportam nestas terras somente visando explorá-las, com a cabeça voltada para o Reino. Segundo Brandão, no Brasil “a terra é disposta para se fazer nela todas as agriculturas do mundo pela sua muita fertilidade, excelente clima, bons céus, disposição de seu temperamento, salutíferos ares, e outros mil atributos que se lhe ajuntam”.⁵⁹

Essa tendência à exaltação e ao elogio do Novo Mundo refletiu-se, de imediato, na obra dos autores das primeiras histórias do Brasil. Entre outros, Frei Vicente do Salvador⁶⁰ e Sebastião da Rocha Pita dedicaram páginas e mais páginas à tarefa de valorizar o clima e a natureza tropical na constituição da ainda jovem colônia. Para eles, a abundância da natureza criava uma miríade de possibilidades à espera para serem usufruídas. O Frei Vicente do Salvador, ao apresentar o clima e as terras do Brasil, não mediu elogios nem mesmo furtou-se em discutir teorias que ainda eram tidas em alta conta nos meios cultos europeus, como aquelas de Aristóteles acerca da impossibilidade de habitar-se na zona tropical. Segundo o Frei Vicente de Salvador, as críticas de “Aristóteles e de outros filósofos antigos”

acomodadas pera se fazerem nellas muita fazenda. Nesse mesmo Rio há muito peixe em estremo, e junto delle muita infinita caça de porcos e veados. Aqui se póde fazer uma povoação, onde os homens vivão mui abastados e fação muitas fazendas”. GÂNDAVO, *História...*, op. cit. Todavia, cumpriria citar ainda o fato de, mesmo autores tidos como mais objetivos em suas descrições da terra, como Jean de Léry, não poupam elogios ao tratar de suas virtudes. Haja vistas a passagem que segue: “Por isso, quando a imagem desse novo mundo, que Deus me permitiu ver, se apresenta a meus olhos, quando revejo assim a bondade do ar, a abundância de animais, a variedade de aves, a formosura das árvores e das plantas, a excelência das frutas e em geral as riquezas que embelezam essa terra do Brasil, logo me acode a exclamação do profeta no salmo 104: Ó seigneur Dieu, que tes ouvres divers/Sont merveilleux par le monde univers:/Ó que tu as tout fait par grande sagesse!/Bref, la terre est pleine de ta largesse”. LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980. p. 181.

⁵⁹ BRANDÃO, Ambrósio. *Diálogo das grandezas do Brasil*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 15 fev. 2004.

⁶⁰ Em que pese a obra de frei Vicente do Salvador não ser conhecida pelos autores românticos, uma vez que há uma longa comédia de erros por trás de sua publicação, que data do final do XIX, ela é aqui comentada por dois motivos: a) em função do diálogo que promove em sua escrita com fontes conhecidas à época, como os escritos de Gândavo e b) por, nos anos 1920, ser glosada por Oswald de Andrade em *Pau-Brasil* (1924). Sobre a publicação da obra do frei Vicente do Salvador, cf. ABREU, Capistrano de. Prefácio à ‘História do Brasil’ de Frei Vicente do Salvador. In: _____. *Ensaios e estudos: crítica e história: 2ª série*. Brasília, DF: Senado Federal, 2003. p. 113-129.

defendiam que “a zona tórrida era inabitável, porque, como o sol passa por ela a cada ano duas vezes para os trópicos, parecia-lhes que com tanto calor não poderia alguém viver”.⁶¹ Todavia, frente a essa posição, frei Vicente argumentava que,

[...] a experiência tem mostrado que a zona tórrida é habitável, e que em algumas partes dela vivem os homens com mais saúde que em toda a zona temperada, principalmente no Brasil, onde nunca há peste nem outras enfermidades comuns, senão bexigas de tempos em tempos, de que adoecem os negros e os naturais da terra, e isto só uma vez sem a segundar em os que já as tiveram e, se alguns adoecem de enfermidades particulares, é mais por suas desordens que por malícia da terra. A razão disto é porque, ainda que a terra do Brasil é cálida por estar a maior dela na zona tórrida, contudo é justamente muito úmida, como se prova de orvalhar tanto de noite que nem depois de sair o sol a quatro horas se enxugam as ervas e, se alguém dorme ao sereno, se levanta pela manhã tão molhado dele como se lhe houvera chovido.⁶²

A réplica aos escritos de Aristóteles era dada, para Salvador, pelo equilíbrio harmonioso que a natureza tropical encontrava, com os movimentos entre a luz solar e a umidade, que regulava o calor e garantia a fertilidade do solo. Aqui, segundo o Frei, o “calor se modera com os ventos frescos do mar e umidade da terra, junto com a frescura do arvoredo de que toda está coberta; de tal sorte que os que a habitam vivem nela alegremente”.⁶³

Salvador fala dos mantimentos do Brasil e das relações do país com as demais nações, defendendo sua superioridade ante qualquer nação desenvolvida, superioridade essa que era garantida por sua riqueza potencial, pela majestosa natureza tropical. Asseverava ser “o Brasil mais abastado de mantimentos que quantas terras há no mundo, porque nele se dão os mantimentos de todas as outras”.⁶⁴

⁶¹ SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil: 1500-1627*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982. p. 61.

⁶² Ibidem, p. 61-62.

⁶³ Ibidem, p. 62.

⁶⁴ SALVADOR, op. cit., p. 68. Mais adiante, o Frei Vicente comparava a capacidade produtiva do país aos países europeus, salientando a superioridade do Brasil. Segundo ele: “Criam-se no Brasil todos os animais domésticos e domáveis de Espanha, cavalos, vacas, porcos, ovelhas e cabras, e parem a dois e a três filhos de cada ventre, e a carne de porco se come indiferentemente de inverno e verão, e a dão a doentes como a de galinha”, ibidem, p. 70. É tamanha a admiração demonstrada pelo Frei quanto as terras brasileiras que chega a propor que o Brasil era, à época, a única nação com condições de fechar seus portos e viver de forma autosuficiente. Segundo ele,

Em sua *História da América Portuguesa*, lido por José Guilherme Merquior como uma “crônica superlativamente laudatória” da colonização do Brasil⁶⁵, Sebastião da Rocha Pita, de fato autor de uma obra marcada pelo estilo gongórico do XVIII, tece loas à nação que se desenvolvia nos trópicos. Suas descrições da pátria não escondem o encantamento exercido pela natureza tropical que, a cada passo dado pelos colonizadores portugueses em direção à oeste, mostrava-se ainda mais abundante e enigmática, sugerindo-lhes que fosse inesgotável. Para Rocha Pita

[...] nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela a aurora; o sol em nenhum outro hemisfério tem raios tão dourados, nem os reflexos noturnos tão brilhantes; as estrelas são mais benignas e se mostram sempre alegres; os horizontes, ou nasça o sol, ou se sepulte, estão sempre claros; as águas, ou se tomem nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras; *é enfim o Brasil Terreal Paraíso* descoberto, onde tem nascimento e curso os maiores rios, domina salutaríssimo clima; influem benignos astros e respiram auras suavíssimas, que o fazem fértil e povoado de inumeráveis habitantes. [grifo meu]⁶⁶

Assim como Rocha Pita e as demais passagens sumariamente analisadas acima permitem entrever,⁶⁷ ao longo do tempo foram sendo sobrepostas camadas de interpretações que glosaram os primeiros escritos sobre as terras brasileiras, concentrando-se, especialmente, em torno da mítica do paraíso descoberto. As representações da colônia orbitaram, na maior parte das vezes, a abundante natureza, cujo elogio escondia a crítica à falta de civilização, o que deu margem para uma interpretação ambígua dos habitantes desse Éden tropical. Assim como poderiam ser a imagem da inocência perdida, como na *Carta* de Caminha, poderiam

“Conforme a isto digna é de todos os louvores a terra do Brasil, pois primeiramente pode sustentar-se com seus portos fechados sem socorro de outras terras”. Ibidem, p. 76.

⁶⁵ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

⁶⁶ PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1976. p. 3-4.

⁶⁷ O elenco de viajantes e cronistas citados é um recorte de uma ampla gama de textos que seria possível trazer à discussão. Todavia, parece-me que isso se tornaria um exercício, talvez enfadonho, de refazer os passos de estudos anteriores que já trataram dessa temática. Sobre as descrições do Brasil pela pena dos viajantes, tendo em vista especialmente suas descrições da natureza tropical.

ser a representação da mais cruel barbárie, como no caso de Hans Staden ou mesmo do próprio Pero de Magalhães Gândavo.

O conjunto de obras analisadas permite perceber certa premência do “mito edênico” nas representações do território brasileiro criadas pelos viajantes europeus e nos primeiros cronistas e historiadores. Na breve apresentação feita nas páginas acima, trouxe as imagens criadas por esses autores sobre o Brasil como fios soltos à espera de uma conexão, procedimento metodológico que visa fugir à armadilha de definir-lhes uma gênese e uma evolução, a fim de escapar à repetição das tentativas de apresentar-se a evolução do espírito nacional ao sabor de um hegelianismo tropical. Antes, procurei rastrear algumas imagens registradas sobre o Brasil que foram mobilizadas por autores oitocentistas, em sua maioria historiadores e literatos ligados ao movimento romântico, na tentativa de criar as primeiras sistematizações sobre aspectos da cultura brasileira, as primeiras “histórias nacionais”.

Talvez o exemplo mais evidente dessa empreitada à qual faço menção seja a criação das histórias da literatura ao longo do século XIX. Como demonstrou Luiz Costa Lima, nesse momento a história nacional foi tomada como *orgânica*, e, assim sendo, internamente motivada, passando a “ser o tecido homogeneizador de organizações particulares”.⁶⁸ Isso impunha uma baliza para a análise da literatura nascente quanto ao papel do escritor. Para Costa Lima, “o escritor nacional seria aquele que encarnaria o espírito (?) nacional. Portanto, onde a história literária não se encontrasse com o dito espírito, o escritor estaria alijado do panteão da nacionalidade”.⁶⁹ O critério oitocentista de definição desse panteão seria a maior ou menor capacidade de adesão dos escritores ao temário nacional e a verossimilhança de sua representação.

⁶⁸ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 19.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 19.

A idéia de que a história da literatura nacional deveria compreender a formação do espírito nacional foi de notável permanência na cultura ocidental. Hans Robert Jauss inicia sua aula inaugural na Universidade de Constança, no ano de 1967, discutindo essa problemática. Segundo ele, os “patriarcas da história da literatura”, autores que se iniciaram no século XIX, acreditavam que a sua meta suprema era conseguir mostrar como a literatura conseguia encarnar a idéia de “individualidade nacional”, segundo uma trajetória teleológica.⁷⁰

Esses critérios de formação dos cânones da nacionalidade ligam-se àquilo que Haroldo de Campos chamaria de “nacionalismo ontológico”. Nesse modelo, pretende-se “detectar o momento de encarnação do espírito (do Logos) nacional, obscurecendo-se a diferença (as disrupções, as infrações, as margens, o ‘monstruoso’) para melhor definição de uma estrada real: o traçado retilíneo dessa logofania através da história”.⁷¹ E essa busca da ontologia nacional e da encarnação do seu *logos*, como refere Haroldo de Campos, vaza a escrita das histórias da literatura brasileira desde o discurso fundador de Gonçalves de Magalhães, de 1836, até a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, com primeira publicação em 1959.

A tentativa de criar um movimento de introspecção, de escavação das raízes da nacionalidade, é uma característica marcante dos discursos histórico e político desde o início do século XIX. Há entre os intelectuais oitocentistas empenhados em escrever a história das nações a busca pelo encontro com as origens da nacionalidade, da história nacional, ou seja, daquilo que Mircea Eliade chamaria de “a miragem da ‘origem nobre’”.⁷² No caso brasileiro, igualmente, pretendeu-se localizar essa origem, a encarnação do *ethos* nacional. Todavia, a problemática desloca-se da etnia pura, cuja ancestralidade poderia ser rastreada desde sua gênese até os dias atuais, para a criação de uma natureza fundadora, que sirva de marca produtora da diferença que definiria a nacionalidade. Para Flora Süssekind,

⁷⁰ JAUSS, op. cit., p. 5.

⁷¹ CAMPOS, *Da razão antropofágica...*, op. cit., p. 236. Haroldo de Campos parte desse mesmo pressuposto para empreender uma fecunda reflexão sobre este problema, agora pensando a escrita das “histórias nacionais” da literatura. Cf. _____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2ª ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

⁷² ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 157.

esse problema aparece de forma pronunciada no *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*, de Gonçalves de Magalhães. Aos seus olhos, o próprio movimento de fundar a historiografia da literatura brasileira passava pela “descoberta da origem da própria literatura nacional em sua diferença, enquanto dotada de singularidade e de marcas inconfundíveis de brasilidade”.⁷³ Era preciso definir a ontologia da nacionalidade.

Na formulação desse “nacionalismo ontológico” do qual falava Haroldo de Campos, as imagens da natureza tropical ocuparam papel decisivo como operadores míticos. A idéia do “Brasil-só-natureza”, para usar uma expressão de Flora Süssekind, está no centro das representações literárias da brasilidade que começam a ser escritas na década de 1830, “uma história e uma história literária que”, nas palavras de Süssekind, “funcionam como verdadeiras expedições de caça à própria origem e uma sonhada ‘essência da nacionalidade’”.⁷⁴ Essa essência, esse *medium* que deveria unificar os brasileiros em torno de um mito fundador, era a natureza. Assim, as narrativas dos nossos primeiros românticos iniciam um longo ciclo de transcrições literárias das narrativas dos viajantes que passaram pelas terras brasileiras.

O mito edênico encontrar-se-á na base das construções sobre a identidade nacional, não sendo, entretanto, monolítico; ele sofre ao longo da história transformações, respeitando algumas convenções representacionais determinadas pela época na qual é mobilizado. Essa característica dos estudos que de alguma forma debruçam-se sobre os mitos foi diversas vezes realçada por Mircea Eliade: o mito não é atemporal. Ele está, como qualquer outra construção cultural, à mercê da historicidade.⁷⁵ Como na criação de um palimpsesto, para cada novo uso dado àquela base onde se fez o primeiro desenho, raspa-se certas camadas que não serão mais usadas, por baixo permanecendo reminiscências da primeira pintura. Essas reminiscências serão incorporadas ao novo traçado, suas cores serão misturadas às novas cores. Forma-se assim um novo desenho, que não se faz,

⁷³ SÜSSEKIND, op. cit., p. 16.

⁷⁴ Ibidem, p. 34.

⁷⁵ Mircea Eliade faz questão de enfatizar que a análise do mito não prescinde da idéia de historicidade, ele não é um tema atemporal e ahistórico. Cf. ELIADE, *Mito...*, op. cit., especialmente p. 44. Ainda sobre a relação do mito com a historicidade, cf. DURAND, Gilbert. *Introduction à la mythologie: Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.

todavia, sem trazer marcas do que o antecedeu. Suas formas trazem mais ou menos tintas da forma anterior.

Na escrita das histórias da literatura brasileira se percebe os primeiros traçados dessas representações quinhentistas sobre a terra então recém-descoberta, como no paradigmático *Resumo da história da literatura brasileira*, de Ferdinand Denis, como o *Discurso sobre a história literária do Brasil*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Esses textos, escritos em diálogo com os relatos dos viajantes do século XVI, oferecerão as diretrizes que marcarão boa parte das obras escritas ao longo do século XIX, especialmente no âmbito do fervor romântico que toma de assalto as letras brasileiras, junto a todo um projeto de criação de uma história que oferecesse sentido àqueles rastros de historicidade que se encontravam dispersos mas que deveriam ser ordenados em narrativas que oferecessem uma explicação para a gênese e o devir da história do Brasil. Nessas, o *topos* do edenismo é central para o projeto de invenção da nacionalidade brasileira. E foram essas imagens que versavam sobre o paraíso terreal situado nos trópicos, imagens deixadas pelos viajantes e sumariamente analisadas acima, que alimentaram as interpretações posteriores sobre o Brasil. Como afirmou César Braga-Pinto, “o início da história colonial tem sido reinterpretado por escritores e intelectuais brasileiros – de José de Alencar aos modernistas e tropicalistas – como um instrumento para a articulação de ideais nacionalistas e anticolonialistas”.⁷⁶ Os viajantes quinhentistas são revisitados sob o signo de uma certa crença nas origens. Eles estavam em contato direto, o mais direto que os pensadores do séc. XIX poderiam dispor, da tão desejada origem da nacionalidade.

Um exemplo marcante do recurso ao *topos* do edenismo como fonte de explicações sobre a originalidade da cultura brasileira nos é oferecido por Ferdinand Denis. O bibliotecário francês que ainda jovem trava contato com a natureza, com a história e literatura do Brasil, tornou-se um dos primeiros a sistematizar esse “paradigma” de definição da literatura nacional e dos critérios que deveriam ser usados na codificação da “brasilidade”. Seus escritos são prova de seu fascínio pelas potencialidades criadoras da natureza tropical. Conhecedor que era das

⁷⁶ BRAGA-PINTO, César. *As promessas da história: Discursos proféticos e assimilação no Brasil colonial: 1500-1700*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 25.

narrativas dos navegadores que passaram pelo Brasil, Denis endossa a impressão anotada por muitos deles, de acreditavam estar chegando ao paraíso na terra. Segundo Denis,

Quando Américo Vespúcio chegou ao Brasil, ele que já havia visitado várias regiões da América meridional, não hesitou, segundo as regras recebidas da cosmografia sagrada, em crer que estava na vizinhança do *paraíso terrestre*. *Por mais poética que possa ser a preocupação do antigo viajante, não há de parecer talvez exagerada aos que têm contemplado a fértil abundância desta magnífica região*. Efetivamente, a estas paisagens tão bem desenhadas, com contornos tão pitorescos; esses grandes rios, que se lançam no mar, por entre verdejantes florestas de mangueiras; essas inumeráveis palmeiras, que deixam entrever a grandeza respeitável das antigas florestas; a amenidade habitual da atmosfera; a pompa da vegetação; a cor brilhante dos pássaros e dos insetos; tudo, ao primeiro aspecto, devia produzir a idéia religiosa e poética dos primeiros navegantes.⁷⁷ [grifo meu].

Ainda que para muitos pudesse, já à época, parecer que a comparação do Brasil com o paraíso terrestre fosse pouco mais do que um arroubo poético, Denis buscará mostrar a vitalidade desse *topos*, colocando em primeiro plano a natureza tropical e as implicações de sua exuberância na tarefa de pensar-se o Brasil. Denis parte do conjunto de textos distribuídos ao longo de séculos de história brasileira de forma fragmentada e assistemática – refiro-me às narrativas de viagem, produzidas desde o século XVI – mobilizado-as em função da anamnese histórica, buscando nessas imagens uma explicação para a inspiração que a natureza tropical gerava naqueles que a narravam ou dela faziam matéria de sua lira. Ele consagra-se como um dos principais artífices da narração da nacionalidade brasileira ao colocar em primeiro plano a questão da diferença do país em relação a Portugal. Mais do que isso, ele ajudou a estabelecer os critérios que possibilitariam à época falar sobre a origem da diferença, que no seu entender estava depositada na natureza tropical, tão diferente da natureza europeia e nas conseqüências da mestiçagem de portugueses, indígenas e africanos.

Maria Helena Rouanet sublinha o papel de Ferdinand Denis na constituição de uma idéia de literatura nacional no Brasil do pós-Independência. A autora aponta

⁷⁷ DENIS, Ferdinand. *Brasil*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 67. Editado originalmente em 1838.

para a influência de seus estudos sobre o país sobre os jovens escritores brasileiros que buscavam criar uma literatura nacional. Denis soube tomar partido do contexto de Independência para granjear reconhecimento pessoal. Para ela, “a Independência da ex-colônia portuguesa veio oferecer-lhe a grande oportunidade e Denis prontificou-se a assumir a função de mediador por excelência entre o Brasil e o continente europeu, tanto em termos de criação quanto de consumo de produtos culturais”. Habilmente, ocupou-se em traduzir obras relativas ao Brasil, como relatos de viajantes e mesmo a *Carta* de Pero Vaz. Assim, em alguns anos, Denis consolidou sua reputação de especialista na história e literatura do Brasil; um *Americanista avant la lettre*.⁷⁸

Para ele a então jovem nação (o *Resumo* de Denis data de 1826, três anos após a Proclamação da Independência e um ano após seu reconhecimento), cuja exuberância natural enchia-lhe os olhos, precisava construir uma literatura nova e autóctone. Mesmo aceitando as influências portuguesas, o que se processava em solo tropical era a criação de algo novo. Guilhermino Cesar, que traduziu e publicou o *Resumo* em língua portuguesa, na apresentação preparada para a edição mostra uma clara premência da percepção de Denis sobre o destino da literatura brasileira⁷⁹. O francês coloca em primeiro plano a necessidade de um progressivo afastamento do temário luso em nossas letras, sugere total independência com relação aos modelos europeus, e sublinha a necessidade de que os literatos brasileiros se liguem efetivamente ao país, trazendo assim a cor local aos seus escritos, efeito que poderia ser obtido mediante a adesão aos temas indígenas, por exemplo.⁸⁰

⁷⁸ ROUANET, Maria Helena. Ferdinand Denis e a literatura brasileira: uma bem-sucedida relação tutelar. In: ROCHA, João Cezar Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe*: Pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: UERJ/Topbooks/UniverCidade, p. 103. Maria Helena Rouanet oferece uma leitura mais abrangente do assunto em: ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

⁷⁹ Como enfatiza Guilhermino Cesar sobre esse papel de destaque das idéias de Denis no contexto intelectual da época: “Num meio intelectual carente de guias, como o do nosso país durante o Primeiro Reinado, a voz do estudioso francês repercutiu imediata e intensamente. Era alguém que falava – um europeu de Paris – convidando-nos ao conhecimento aprofundado da terra, chamando-nos a visitar a floresta, a conhecer hábitos e lendas do aborígine, a estudar-lhe a literatura oral, a recriar velhas sagas por acaso existentes na sociedade imatura dos Trópicos”. CESAR, Guilhermino. A primeira história da literatura do Brasil e seu autor. In: DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968. p. 11-12.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 10-11.

Para o francês, a Independência política do Brasil deveria ser o signo de sua liberdade estética, literária, e de todos os campos do pensamento em relação aos modelos europeus, cuja luz bruxuleante não iluminaria as majestosas terras tropicais.⁸¹ Mais do que isso, Denis acreditava em uma adequação das formas literárias às formas sociais, o que o levava a defender a criação de nossas plataformas literárias no trópico, plataformas oriundas desse meio natural, dessa específica conjugação de natureza e povos que marcava a excepcionalidade brasileira. Como afirmava Denis, “[n]essas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a *América deve ser livre tanto na sua poesia quanto no seu governo* (grifo meu)”.⁸² Da natureza brasileira viria a inspiração que ordenaria a criação da literatura nacional, de uma literatura nova, que não precisaria carregar sobre seus ombros o peso da tradição, em uma nação para a qual o devir estava aberto. Essa história por ser escrita significava que a América poderia esquecer-se dos monumentos da cultura ocidental, como a cultura grega,⁸³ pois da natureza tropical sairia uma nova e esplendorosa civilização. Reproduzo abaixo uma passagem um pouco mais longa do *Resumo*, na qual Denis afirmava:

Que se pretende venha o Americano a fazer de nossas comparações, sugeridas por uma natureza já esgotada pelo trabalho de séculos? Na floresta virgem, experimenta o homem as mesmas impressões que nos bosques continuamente devastadas pelo lenhador? Não têm mais força e liberdade que os animais que vivem na campanha? Não arroja o oceano suas vagas contra um litoral mais impressionante? A aurora da Grécia, com seus róseos dedos, abrirá aquele céu ofuscante de esplendor, cujo brilho faria empalidecer o mesmo Apolo? Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres. Essa natureza, muito favorável aos desenvolvimentos do gênio, esparze por toda a parte seus encantos, circunda os

⁸¹ Essa mesma analogia é feita por Domingos José Gonçalves de Magalhães. Cf. MAGALHÃES, D., op. cit., p. 41.

⁸² DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968. p. 30-31.

⁸³ Nesse mesmo raciocínio, Denis dizia: “O maravilhoso, tão necessário à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos, como na força incompreensível de uma natureza constantemente mutável em seus fenômenos: se essa natureza da América é mais esplendorosa que a da Europa, que terão, portanto, de inferior aos heróis dos tempos fabulosos da Grécia esses homens de quem não se podia arrancar um só lamento, em meio a horríveis suplícios, e que pediam novos tormentos a seus inimigos, porque os tormentos tornam a glória maior? Seus combates, seus sacrifícios, nossas conquistas, tudo apresenta aspecto esplendoroso”. Ibidem, p. 31.

centros urbanos com os mais belos dons; e não é como em nossas cidades, onde a desconhecem, onde muitas vezes não a percebem.⁸⁴

Parece-me importante ressaltar dois aspectos da postura assumida por Denis sobre o Novo Mundo que influenciarão os críticos do romantismo em suas teorizações sobre a cultura brasileira: a) a ênfase na natureza tropical e b) a questão da originalidade. Esses dois pontos serão discutidos, poucos anos após a publicação do *Resumo*, no texto que funda o primeiro “programa” para a escrita da história literária do Brasil. Falo do *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil*, publicado originalmente por Domingos José Gonçalves de Magalhães na revista *Nytheroi*, em 1836.⁸⁵ Se as apostas dos românticos recaíam sobre a literatura (especialmente àquela ligada à história), é em função da crença de que ela pudesse ser a dramatização da identidade nacional. “A literatura de um povo”, dizia Magalhães, “é o desenvolvimento do que elle tem de mais sublime nas idéas, de mais philosophico no pensamento, de mais heroico na moral, e de mais bello na natureza [...]” Em síntese, Gonçalves de Magalhães acreditava que a literatura fosse “o espírito do povo”.⁸⁶ Partindo desse pressuposto, Magalhães buscava sondar o espírito do povo brasileiro, os elementos que definiriam a brasilidade.

Para Magalhães, o desenvolvimento de uma literatura nacional dependia do progresso alcançado por esse povo e pelo seu grau de civilização. Com isso, dirige-se para uma reflexão sobre o problema das origens da literatura brasileira, debate que trazia a reboque toda uma discussão sobre a problemática da nacionalidade.

⁸⁴ Ibidem, p. 32-33. Em um livro posterior, intitulado *Brasil*, Ferdinand Denis retoma e reafirma essa idéia. Dizia ele: Como já disse, quando, depois de percorrer o litoral brasileiro e as grandes florestas, tentei exprimir as vivas impressões que eu sentira à vista desta Natureza fecunda, nada poderia descrever completamente a admiração que suscitam formas vegetais tão pitorescas e tão novas. O espírito, por pouco poético que seja, apossa-se de todos os objetos; a imaginação lhes atribui uma beleza indizível; chega até a ver reinar uma abundância eterna onde a natureza se orna de tantas belezas. Logo que se desembarca na praia, um calor ativo excita aromas não conhecidos; parece que se respira uma vida nova; recebem os sentidos impressões ignoradas; o coração se excita ante sensações diversas; concebe a alma idéias maiores. Uma curiosidade inquieta nos leva das árvores majestosas às plantas modestas, das plantas aos pássaros, dos pássaros aos mais insignificantes insetos: tudo se anima, tudo vive sob esse clima ardente”. DENIS, *Brasil*, op. cit., p. 72.

⁸⁵ Uso a segunda edição do texto, publicada originalmente nas suas obras completas como: “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”.

⁸⁶ MAGALHÃES, D., op. cit., p. 21.

Pois, afinal de contas, para definir a gênese da literatura nacional era necessário compreender a origem da nação.

Applicando-nos agora especialmente ao Brasil, as primeiras questões que se nos apresentam são: qual é a origem da litteratura brasileira? Qual o seu character, seus progressos, e que phases tem tido? Quaes os que a cultivaram, e quaes as circumstancias que em diversos tempos favoreceram ou tolheram o seu florecimento? É pois mister remontar-nos ao estado do Brasil depois do seu descobrimento, e d'ahi pedindo conta á historia, e á tradição viva dos homens de como se passaram as cousas, seguindo a marcha do desenvolvimento intellectual, e pesquisando o espírito que a presidia, poderemos apresentar, senão acabado, ao menos um verdadeiro quadro historico da nossa litteratura.⁸⁷

Nos escritos dos primeiros românticos aparecerá, de forma muito clara, a problemática “querela dos originais”⁸⁸, ou seja, a disputa pelas origens da cultura brasileira, do “espírito nacional” e, conseqüentemente, da literatura brasileira. O primeiro passo ensaiado por esses autores (desde Gonçalves de Magalhães até Antonio Candido, passando por Joaquim Norberto de Souza e Silva e Silvio Romero) é equacionar as relações entre Brasil e Portugal.

Há um claro e muito citado desejo de romper com a tradição lusitana e criar uma literatura autóctone. Em Gonçalves de Magalhães esse anti-lusitanismo aparecerá de forma explícita. Para ele, o Brasil “jazêo tres seculos esmagado debaixo da cadeira de ferro, em que se recostava um Governador colonial com todo o peso de sua insufficiencia, e de seu orgulho”. Segundo entendia, os administradores portugueses “entorpeciam o progresso da civilisação e da industria”. Essa relação parasitária e opressora foi o motivo da castração dos impulsos criadores que por ventura pudessem vir a florescer no país. Para Magalhães, os “melhores engenhos em flor morriam, faltos desse orvalho protector que se desabrocha. Um ferrete ignominioso de desapprovação, gravado na fronte dos nascidos no Brasil, indignos os tornava dos altos e civis empregos”.⁸⁹ Assim como

⁸⁷ MAGALHÃES, D., op. cit., p. 24-25.

⁸⁸ Retomo aqui a feliz imagem cunhada por Marçal Menezes Paredes em estudo sobre a polémica entre Silvio Romero e Teófilo Braga. Cf. PAREDES, Marçal de Menezes. A querela dos originais: notas sobre a polémica entre Sílvio Romero e Teófilo Braga. In: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, n. 2, p. 103-119, 2006. Edição Especial.

⁸⁹ MAGALHÃES, D., op. cit., p. 28.

outros contemporâneos, Magalhães desejava mostrar que o Brasil colônia foi um ambiente que em nada estimulava o surgimento de uma inteligência nativa, quadro esse que começaria a transformar-se com a instalação da Corte de D. João VI no Rio de Janeiro, em 1808.

A radicalização desse processo de rompimento com as amarras remanescentes da condição colonial viria, aos seus olhos, da desvinculação estética do país em relação a Portugal. O que, entendia, não seria difícil. Para Gonçalves de Magalhães nem mesmo se poderia “lisongear muito o Brasil de dever a Portugal sua primeira educação; tão mesquinha foi ella que bem parece ter sido dada por mãos avaras e pobres; comtudo bôa ou má d’elle herdou, e o confessamos, a litteratura e a poesia, que chegadas a este pobre terreno americano não perderam o seu character europêo”.⁹⁰ Ora, se a primeira literatura produzida no Brasil não perdeu seu caráter europeu, e conseqüentemente lusitano, Magalhães acreditava que em breve as marcas desse convívio seriam apagadas de nossa literatura.

Gonçalves de Magalhães, em diversas passagens do *Discurso*, deixa transparecer marcas dos ideais de progresso e civilização formados na passagem do século XVIII ao XIX. Conceitualmente, Magalhães tratará civilização tanto como o processo de desenvolvimento técnico (a idéia de progresso, que viria acompanhada da indústria, da racionalização do espaço político) quanto como o desenvolvimento “espiritual”. Autores como Jean Starobinski e Norbert Elias, ao tratarem da gênese do conceito de civilização e de suas bifurcações na consciência ocidental, especialmente a partir do século XVIII, sublinharam o caráter bifronte da idéia *civilização*, conceito passível de aplicação em casos bastante diversos, como os desenvolvimentos tecnológicos ou códigos de etiqueta que começam a ser sistematizados pelos livros de cortesia. Igualmente, civilização é um conceito que poderia ser convertido em escala de análise, da qual surgia a dicotomia entre barbárie e civilização, por exemplo.⁹¹

Para além da definição do conceito, seria importante compreender como as idéias de civilização e de progresso vazavam a interpretação da história da nação

⁹⁰ MAGALHÃES, D., op. cit., p. 36.

⁹¹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. v. 1, p. 23.

que estava sendo escrita pelos escritores românticos. É mister salientar que uso a expressão “românticos” de maneira genérica uma vez que, tanto na Alemanha, na França quanto no Brasil, a idéia de nação ocupa um papel central na criação literária desses escritores. Feita essa ressalva, gostaria de chamar atenção à passagem de Jean Starobinski, na qual ele aponta para essa problemática (a ligação da idéia de civilização com as filosofias da história do século XIX). Ao discutir o conceito *civilização*, Starobinski sublinha:

O importante não é lembrar as diferentes teorias ou filosofias da história, mas sublinhar o fato de que, ao chamar *civilização* o processo fundamental da história, e ao designar com a mesma palavra o estado final resultante desse processo, coloca-se um termo que contrasta de maneira antinômica com um estado supostamente primeiro (natureza, selvageria, barbárie). Isso incita o espírito a imaginar os caminhos, as causas, os mecanismos do percurso efetuado ao longo das eras.⁹²

Parece-me importante reter dessa passagem de Starobinski a idéia de que civilização torna-se um conceito unificador que serve como atrator para diferentes interpretações do processo histórico ao longo, especialmente, do século XIX.⁹³ Nesse momento histórico, no caso brasileiro, é preciso ressaltar que o conceito de civilização torna-se uma baliza para a construção de narrativas sobre a identidade nacional de maneira original. Magalhães mobilizaria elementos arquetípicos como a natureza edênica, todavia a ela somando a ambigüidade: se, por um lado, o Brasil era diferente de Portugal pela sua natureza tropical, essa era o oposto da idéia de civilização por ele desposada. Assim, ele precisava conjugar ao céu de anil e à natureza em estado de permanente primavera o esforço civilizador que, aos seus olhos, inicia-se com a chegada da Corte com D. João VI. Para Magalhães ela marcaria o fim da “primeira época” da história do Brasil, uma vez que esse processo

⁹² STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 16. Além das obras já citadas de Elias e Starobinski, é interessante chamar a atenção para: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. 5ª ed. São Paulo: Pontes, 2005, e DEJEAN, Joan. *Antigos contra modernos: As guerras culturais e a construção de um fin de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

⁹³ Além disso, cumpre assinalar que será em função do conceito de civilização que boa parte do discurso modernista (na Europa e na América Latina) será construído, não mais no sentido de clamar por mais civilização, mas implodindo o conceito em busca de sua negatividade; movimento que pode ser exemplificado com o florescimento dos primitivismos. Restrinjo-me, por ora, a esse esclarecimento.

seria um marco na marcha civilizatória do país. “Aqui pára a primeira epocha da sua historia”, dizia Magalhães. “Começa a segunda, em que collocado o Brasil em mais larga estrada, se apresta para conquistar a liberdade e a independência, consequencias necessarias da civilização”.⁹⁴ A independência do Brasil, para Magalhães, significava mais do que o fim do domínio político português. Deveria significar a ruptura com a herança da cultura lusa em favor da França e dos ideais de civilização que ela inspirava.

Para Magalhães, o país alcançava um grande desenvolvimento no campo das idéias em função da “expiração do dominio portuguez”. Chega a afirmar, em um rasgo de galocentrismo, que naquele momento o Brasil já seria um “filho da civilização franceza”, de sua cultura, de suas maneiras e de sua “revolução famosa” que espalhou os ideais políticos que convulsionaram as consciências ocidentais.⁹⁵ Mas ao lado desse deslumbramento de Magalhães com o progresso e a civilização ao sabor francês, repousavam as imagens que formavam sua percepção da brasilidade, oriundas da natureza tropical.

A fusão proposta por Gonçalves de Magalhães tinha como base a idéia de progresso e como vaga lembrança, como uma bela moldura, as terras tropicais. Parece pulsar em seus escritos a tensão que se tornou clara nessa passagem de Charles Ribeyrolles, na qual o viajante francês afirma: “Amo esta natureza cálida e luminosa que em suas criações desconhece as fadigas e os repousos. Desejaria ver os grandes exploradores modernos entrarem por essas florestas e tomarem conta desses prados os operários. Ganhariam com isso a terra, o homem e a ciência”.⁹⁶ A ciência e a indústria, signos do progresso, deveriam ser incorporados à cálida natureza que os deslumbrava. A civilização como antídoto à selvageria.

O sentido dessa fusão é a preocupação com a criação do Brasil como uma nação, que precisava de um passado organizado nas páginas da história e da literatura e que igualmente precisava de um futuro que significasse a marcha para o progresso. Essa preocupação com a forja da nacionalidade era, no Brasil, o “novo

⁹⁴ MAGALHÃES, D., op. cit., p. 40-41.

⁹⁵ Ibidem, p. 40.

⁹⁶ RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco: história, descrição, viagens, colonização, instituições*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 80.

aspecto” apresentado por suas letras. Dizia Magalhães: “Uma só idéa absorve todos os pensamentos, uma idéa até então quasi desconhecida; é a idéa da patria; ella domina tudo, e tudo se faz por ella, ou em seu nome”. E falar em pátria, no começo do século XIX significava “[i]ndependência, liberdade, instituições sociaes, refórmias politicas, todas as criações necessarias em uma nova Nação”. E esses são, à época, “os objectos que occupam as intelligencias, que atraem a attenção de todos, e os unicos que ao povo interessam”.⁹⁷ Objetivos fielmente perseguidos pelas gerações que sucederam Gonçalves de Magalhães. A nação como tema de investigação tornou-se uma espécie de *eterno retorno*, tamanha a obsessão com a qual as perguntas sobre o tema se re-colocam de tempos em tempos.

No caso de Magalhães, a reflexão sobre a originalidade do Brasil em relação aos modelos europeus converte-se na preocupação em identificar o espírito nacional. Ele se perguntava: “Póde o Brasil inspirar a imaginação dos poetas, e ter uma poesia propria? Os seus indigenas cultivaram porventura a poesia?”⁹⁸ A imaginação dos poetas, referida por Magalhães, possui características muito interessantes, que merecem nota. Qual é a imagem da nação que deve inspirar os poetas brasileiros? Quais são as feições do Brasil que devem ser traduzidas pela lira dos seus vates? Assim, seria preciso homogeneizar uma imagem do país, empreitada para a qual credenciava-se com seu *Discurso*. Isso fica claro ao atentarmos para as respostas que ele oferece às perguntas que coloca. Magalhães volta-se ao céu dos trópicos e a sua natureza, que aos seus olhos em nada cedem em beleza aos céus e à natureza da Grécia. Nesse movimento, Magalhães mostra que o Brasil pode inspirar seus poetas na criação de uma poesia nova e que ela brotaria da contemplação da natureza. O mais estimulante é perceber o grau de performatividade que as descrições da natureza têm no sentido de criar uma idéia de nação. A passagem abaixo parece-me bem representar esse efeito alcançado pelo texto de Magalhães. Afirmo ele:

Este immenso paiz da America, situado de baixo do mais bello céo, cortado de tão pujantes rios, que sobre os leitos de ouro e de preciosas pedras rolam suas aguas caudalosas; este vasto terreno revestido de eternas matas, onde o ar está sempre

⁹⁷ MAGALHÃES, D., op. cit., p. 43.

⁹⁸ Ibidem, p. 44.

embalsamado com o perfume de tão peregrinas flores, que em chuueiros se despenham dos verdes doceis formados pelo entrelaçamento de ramos de mil especies; estes desertos remansos, onde se anuncia a vida pela voz estrepitosa da cascata que se despenha; pelo doce murmúrio das auras, e por essa harmonia grave e melancolica de infinitas vozes de aves e quadrupedes; *este vasto Eden*, entrecortado de enormissimas montanhas sempre esmaltadas de copada verdura, em cujos topes o homem se crê collocado no espaço, mais perto do céu do que da terra, vendo debaixo de seus pés desenrolar-se as nuvens, roncar as tormentas, e rutilar o raio; *este abençoado Brasil com tão felizes disposições de uma prodiga natureza*, necessariamente devia inspirar os seus primeiros habitantes; os Brasileiros músicos e poetas nascer deviam. E quem o duvida? Elles o foram, e ainda o são.⁹⁹ (Grifo meu)

É a natureza a fonte primeira da inspiração, do gênio nacional, elemento de diferenciação do Brasil das demais nação européias e, especialmente, demarcador da originalidade do país em relação a Portugal. O *topos* da natureza e as suas relações com a inspiração e com os sentimentos de pertencimento à brasilidade, já afirmado pelos escritos de Ferdinand Denis, é radicalizado no texto-fundador do romantismo brasileiro e no de seus seguidores, como Joaquim Norberto de Souza Silva. Fica do *Discurso* de Magalhães uma receita de brasilidade, que deveria servir de guia aos futuros jovens escritores: a necessidade de voltar a atenção para a cor local, através da criação de obras de literatura que refletissem o temário e as formas da jovem nação, e que contribuíssem, desse modo, para a construção da idéia de nacionalidade.

A problemática plasmada pelo texto de Magalhães é retomada por Joaquim Norberto de Souza e Silva. Autor de grande importância na sua época, Joaquim Norberto foi o primeiro a procurar sistematizar uma história da literatura brasileira, contemplando todas as suas fases de desenvolvimento e suas principais expressões literárias. Roberto Acízelo de Souza sublinhou o fato de que até a metade da década de 60 do século XIX pouco havia sido feito em termos de uma história da literatura brasileira. Para ele, “o mérito mínimo que cabe creditar a Norberto é o pioneirismo: deve-se a ele a primeira tentativa de uma *História da literatura brasileira*.”¹⁰⁰

⁹⁹ MAGALHÃES, D., op. cit., p. 45-46.

¹⁰⁰ SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação. In: SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *História da literatura brasileira: e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed., 2002. p. 23.

Finda a leitura da *História da literatura brasileira* de Joaquim Norberto, é perceptível como ele busca instrumentalizar as teorizações de Gonçalves de Magalhães e, antes deste, de Ferdinand Denis, no que diz respeito à definição da cultura brasileira e de sua originalidade em relação a Portugal, tendo-se em conta que a definição da originalidade era o principal objetivo desses autores, uma vez que ela significava a possibilidade de escrever-se uma história autônoma da nacionalidade. Naquele momento definir a cor local das letras brasileira, o que as tornaria genuinamente nacionais, começava por definir o sentido histórico da nacionalidade e a matriz da cultura nacional. Joaquim Norberto entendia que o “caráter nacional” de uma literatura conduz à sua originalidade, mas onde estaria a originalidade da cultura brasileira? Permito-me uma citação um pouco mais longa de Joaquim Norberto, na qual ele discute o tema. Dizia ele:

A originalidade da literatura de qualquer nação se demonstra por si mesma. Transuda de suas obras nessa cor local que provêm da natureza e do clima do país. Patenteia-se dando a conhecer-se nos próprios costumes, usos e leis da sociedade. Mostra-se nas inspirações da religião que segue o povo. Distingue-se finalmente nas suas ficções históricas, derramando um reflexo dessa glória que faz pulsar de entusiasmo os corações bem gerados. Assim a literatura que não for servilmente modelada por outra ou que não tiver nascido debaixo da sua influência apresentará sempre uma tal ou qual originalidade proveniente do espetáculo da natureza que oferece ao país; da sensação do clima que o cerca; dos costumes, dos usos, das leis de seus habitantes; da religião que irmana as famílias; da glória, a mais cara de todas as heranças, pois que se apóia na história e nas tradições que ligam o presente ao passado, e ainda dessa poesia universal que pertence a todos os povos, que se reproduz em todos os séculos, que se alimenta de todas as paixões, que vive no íntimo de todos os peitos e que se modifica segundo a influência dessas diversas causas que atuam sobre ela.¹⁰¹

Única e universal, a literatura brasileira devia, para Joaquim Norberto, a sua originalidade à fusão de sua liberdade natural, um quê de leveza que caracterizaria essa literatura que se libertava da tradição lusitana, com a sua majestosa natureza, elemento diferenciador por excelência. Joaquim Norberto defendia que a nacionalidade brasileira era feita desse contato da natureza tropical - e abundam em

¹⁰¹ SILVA, Joaquim Norberto de Souza. Originalidade da literatura brasileira. In: _____. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed., 2002. p. 135-136. Esse ensaio foi publicado originalmente na *Revista Popular*, jan.-mar. de 1861.

seus textos descrições superlativas da natureza – com as singularidades da história brasileira. Nesse movimento, louva tanto a natureza que o cerca quanto o Imperador D. Pedro II, símbolo maior da autonomia do Brasil em relação a Portugal, uma vez que o então jovem imperador nascera e fora criado em solo pátrio.

Para Joaquim Norberto, a fusão dos recentes feitos do Brasil (especialmente sua Independência) com o majestoso cenário natural que o cerca seria a garantia da posição privilegiada do país em relação às demais nações da América. Para ele, além “do solo, que lhe coube por herança, o céu benigno, sob cuja influência nascera, o ar suave que o vivifica, a imensidade de seus rios, a magnificência de seus portos e baías, a majestade de suas florestas seculares e as riquezas de suas minas auríferas e diamantinas, coube ao brasileiro em grande parte, na partilha dos bens celestes, o talento, que distingue os homens entre os outros homens”.¹⁰² Para ele o Brasil, dentre as nações americanas, foi “a mais feliz na escolha do governo quando constituiu-se nação livre e independente”, liberdade que para a sua geração deveria significar igualmente liberdade política e de criação.¹⁰³ Havia uma nação a ser criada. A literatura e a história nacionais tinham um grande papel a desempenhar.¹⁰⁴

¹⁰² SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Introdução histórica sobre a literatura brasileira. In: _____. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed., 2002. p. 37-38. Publicado originalmente na *Revista Popular*, out.-dez. de 1859.

¹⁰³ “A independência política”, afirmava o autor, “nos trouxe a independência literária; sacudimos o jugo imposto à inteligência, e nossos cantos ecoaram na Europa com todas as galas de nosso país, com todos os perfumes de nossas flores, com todo o brilhantismo de nosso céu e cheios de inspiração da nossa América”. SILVA, *Originalidade...*, op. cit., p. 163.

¹⁰⁴ E nesse quesito, a natureza seria a fonte donde emanaria o espírito nacional. Para Joaquim Norberto: “Em relação ao nosso país, isto é, se o Brasil pode inspirar a imaginação de seus poetas, tem sido esta questão o objeto das reflexões de literatos estrangeiros de reconhecido mérito, e que altamente simpatizam com nossa pátria, e por nacionais que se interessam pelas nossas cousas; e a sua demonstração fácil e persuasiva se apresenta ante o espetáculo pomposo que oferece a natureza sob esses céus, por esses mares e nessas localidades que encantaram a Pedro Álvares Cabral e a seus companheiros. Todos eles se acharam possuídos desse entusiasmo que brilha em suas descrições; todos eles, como se colhe de Caminha, escreveram ao rei, a quem a fortuna acumulava de favores, pintando as excelências do país que descobriam e as cenas aprazíveis, belas ou assombrosas da natureza virgem e luxuriante do Novo Mundo, que se desenrolavam a seus olhos como novo paraíso!” SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Inspiração que oferece a natureza do Novo Mundo a seus poetas, e particularmente o Brasil*. In: _____. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed., 2002., p. 115. Publicado originalmente na *Revista Popular*, out.-dez. de 1862.

1.2 Bárbaros no paraíso

E esses pobres cafres, com o que estarão sonhando agora?

Gustave Flaubert¹⁰⁵

Ao longo dessa seção, abordarei as principais linhas de força que podem ser depreendidas das representações feitas dos habitantes da colônia e, posteriormente, da jovem nação, em especial pelos viajantes e cronistas. Para tanto, gostaria de dedicar algumas observações à uma obra que marcou época no começo do século XX por equacionar o esplendor da natureza com a baixeza da população brasileira, deixando, a rigor, um belo mote para essa discussão. Falo de *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado.

A obra é aberta por Prado com uma epígrafe extraída de uma carta escrita por Capistrano de Abreu ao historiador português João Lúcio d’Azevedo.¹⁰⁶ Capistrano entendia que o jaburu poderia ser usado como uma metáfora para compreender algumas características dos brasileiros. Para ele, o jaburu “simboliza a nossa terra” com suas características peculiares por ele assim descritas: “Tem estatura avantajada, pernas grossas, asas fornidas e passa os dias com uma perna cruzada na outra, triste, triste, daquela ‘austera e vil tristeza’”.¹⁰⁷ Para Paulo Prado, assim como para Capistrano de Abreu, o jaburu é uma metáfora da pátria: visto pelos seus atributos físicos, é grande, tem boa estatura, pernas grossas e asas com

¹⁰⁵ FLAUBERT, Gustave. Letter to Louis Bouilhet, 26/12/1853. In: _____. *Selected letters*. London: Penguin, 1997. p. 236.

¹⁰⁶ É importante lembrar o belo ensaio de Ilmar Rohloff Mattos sobre Capistrano de Abreu onde o historiador carioca afirma que, seja pela temática, seja pelas características de sua prosa, em parte e ao seu modo, Capistrano de Abreu foi um antecipador do modernismo no Brasil. O texto pode ser acessado em MATTOS, Ilmar Rohloff de. *Capítulos de Capistrano*. Disponível em: <<http://modernosdescobrimientos.inf.br/desc/capistrano/capituloscapistrano.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2005.

¹⁰⁷ PRADO, Paulo. Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira. In: SANTIAGO, Silviano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. 2, p. 26. Na carta de Capistrano lê-se: “Mais de uma vez quis escrever a ele e a Goeldi, pedindo a fotografia da ave que para mim simboliza a nossa terra. Tem estatura avantajada, pernas grossas, asas fornidas, e passa os dias com uma perna cruzada na outra, triste, triste, daquela austera, apagada e vil tristeza: é muito sua conhecida com certeza. A imagem do jaburu não me deixa, quando o trem roça os cafezais sem conta, calcando a terra roxa que os alimenta.” ABREU, Capistrano de. Carta a João Lúcio de Azevedo, 10/10/1916. In: _____. *Correspondência ativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, DF: MEC, 1977. v. 2, p. 21.

penas espessas. Todavia, seu espírito é marcado pela melancolia. Pela “austera e vil tristeza” da qual falava Capistrano e a qual o autor do Retrato do Brasil analisa em seu ensaio.

Para Paulo Prado, como o jaburu, o Brasil é marcado por uma profunda dualidade que pode ser perseguida até os primeiros relatos dos viajantes que passaram pela nação tropical: a contradição entre a terra e o povo que a habita. Prado traduz em seu retrato do Brasil essa dualidade entre as terras dos trópicos, cujos sinais indicam ser o Éden terreal, e seu povo, um amontoado de selvagens ou de decaídos que, para a maioria dos narradores, seria impossível civilizar. “Numa terra radiosa vive um povo triste”.¹⁰⁸ Era assim que Paulo Prado começava o *Retrato do Brasil*, em um capítulo intitulado *Luxúria: A sede de ouro e o “sensualismo livre e infrene”*, causas da tristeza que está na base da “psicologia da descoberta” e, necessariamente, do desenvolvimento da civilização tropical, seriam o legado do impulso colonizador do português, ele mesmo um lúbrico, somado ao contato com a “luxúria dos selvagens”.¹⁰⁹

As fontes do ensaísmo de Paulo Prado, assim como as de praticamente todos os historiadores, romancistas e cronistas do passado colonial brasileiro são as crônicas dos viajantes e dos primeiros autores de histórias do Brasil. Nessas obras, no que toca às representações do gentio, em especial no início da conquista da América, é visível a dificuldade encontrada pelos viajantes e cronistas na complexa tarefa de construir uma “hermenêutica do outro”.

O Novo Mundo passa a fazer parte da *ratio* ocidental representado segundo dois conjuntos de imagens. Quanto à terra, o maravilhoso, o deslumbramento; quanto ao gentio, o trauma da diferença. O encontro e a conseqüente experiência da alteridade foi surpreendente e traumático. As populações da África e da Ásia tinham a sua existência ao menos conhecida pelos europeus. Não produziram em seu imaginário a estranheza radical criada pelos habitantes do continente americano.¹¹⁰

¹⁰⁸ PRADO, *Retrato...*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹¹⁰ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 4. Esse conhecimento das populações africana e asiática, que pressupõe uma produção de narrativas sobre elas, não significa uma compreensão mais profunda de sua diversidade cultural, tampouco relatos menos fantásticos. Nesse sentido, conferir: POLO, Marco. *O livro das*

No caso brasileiro, o primeiro contato causou franco deslumbramento. A ingenuidade e a pureza supostas do índio faziam com que se reforçasse a idéia de que os europeus haviam encontrado o Éden, estando, assim, diante dos habitantes do paraíso de antes da Queda. Pero Vaz de Caminha chegou a afirmar que “a inocência dessa gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto à vergonha”.¹¹¹

O fascínio pelos índios que é expresso por Caminha deve-se, em boa medida, ao fato de seu contato com sua cultura ser mais superficial. De toda forma, sua impressão dos índios é positiva. Neles, o escrivão percebe a pureza e a inocência que não vê nos europeus, corrompidos pelos excessos da moral cristã e pelos rigores da civilização, vista pelo escrivão como um progressivo processo de perda da inocência natural.¹¹²

Todavia, a descoberta progressiva do *modus vivendi* dos índios parece radicalizar o sentimento de estranheza que o encontro provoca. O deslumbramento dá lugar ao desejo de normalização. O trauma do encontro com a diferença exige a sua supressão. O *pensamento selvagem* perturba a cosmovisão européia, tornando a experiência de descoberta do Outro descentralizadora. Dentre os costumes indígenas que chocaram os olhos cristãos dos europeus, o canibalismo e os demais rituais religiosos, as regras de casamento, a relação com a natureza são apenas alguns dos mais significativos. Esse estranhamento coloca os europeus ante conteúdos há muito recalcados pelo ocidente judaico-cristão, o que torna ainda mais abomináveis os costumes dos índios.

A forma mediante a qual Pêro de Magalhães Gândavo apresentou os índios, substancialmente diferente daquela de Caminha, pode servir como um indício dessa mudança. Para Gândavo, e este é um lugar comum nas narrativas de viagens do século XVI, a estrutura da língua dos índios era reveladora do contraste de sua cultura com a européia. Dizia ele: “A lingua deste gentio toda pela Costa he, huma:

maravilhas. Porto Alegre: L&PM, 2001; CORREA, S. M. S. A imagem do negro no relato de viagem de Alvise Cadamostro (1455-1456). *Politéia: História e Sociedade*, Bahia, v. 2, n. 1, p. 99-129, 2002.; MACEDO, José Rivair. Os filhos de Cam: a África e o saber enciclopédico medieval. *Signum: Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, São Paulo, v. 3, p. 101-132, 2001.

¹¹¹ CAMINHA, op. cit., p. 113.

¹¹² Nesse sentido, cumpre citar a penetrante leitura do processo de assimilação que subjaz o contato entre europeus e americanos nos primeiros dois séculos da conquista. Cf. BRAGA-PINTO, op. cit.

carece de tres letras — scilicet, não se acha nella F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assi não têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente”¹¹³. As três letras que Gândavo percebia ausentes da língua dos indígenas eram o sinal de que lhes eram estranhas três bases de uma idéia de “civilização” por ele desposada.

A inobservância da fé católica, o desrespeito do tabu do incesto, a prática da antropofagia. Esses são alguns dos elementos introduzidos no quadro dos povos descobertos e que ajudam a formar a imagem terrificante do habitante dos trópicos. Gabriel Soares de Souza, em seu *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, pintava em cores fortes a luxúria que percebia entre os Tupinambás. Segundo ele, “É êste gentio tão luxurioso que poucas vêzes têm respeito às irmãs e tias, e porque êste pecado é contra seus costumes, dormem com elas pelos matos, e alguns com suas próprias filhas; e não se contentam com uma mulher, mas têm muitas, como já fica dito pelo que morrem muitos esfalfados”¹¹⁴. Ao contrário do olhar de Caminha, que via entre os índios a pureza dos habitantes do Éden antes da Queda, Soares de Souza descreve os Tupinambás como portadores de uma sexualidade desenfreada, que os levava a desrespeitar até mesmo o tabu do incesto.

A grande notoriedade que as narrativas das viagens ao Novo Mundo ganharam à época dão mostras da repercussão alcançada pelos bárbaros no Velho Mundo.¹¹⁵ Relatos como o de Hans Staden, publicado em 1573, por exemplo, surpreenderam pelas minuciosas descrições dos rituais de antropofagia, que tanto pavor causaram no ocidente cristão do século XVI. Da narrativa de Staden brota um índio violento¹¹⁶, que mata e devora suas vítimas, movido pelo ódio e pelo desejo de

¹¹³ GÂNDAVO, *Tratado...*, op. cit.

¹¹⁴ SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/USP, 1971. p. 308.

¹¹⁵ Como demonstrou Frank Lestringant em *O Canibal*, a partir do século XVI será abundante, ainda que variada quanto a sua recepção, a curiosidade e a divulgação de notícias sobre os habitantes do Novo Mundo, especialmente os relatos sobre o canibalismo. Segundo ele: “Por muito tempo a abundância oratória sobre o canibal pareceu diretamente proporcional ao pavor que suscitava seu monstruoso apetite”. LESTRINGANT, Frank. *O canibal: Grandeza e decadência*. Brasília: UNB, 1997. p. 18.

¹¹⁶ A violência dos índios é igualmente descrita por Pero Magalhães Gândavo em seu *Tratado da Terra do Brasil*. Dizia ele: “Estes indios sãs mui belicosos e têm sempre grandes guerras huns contra os outros; nunca se acha nelles paz nem he possivel haver entrelles amizade; porque humas nações pelejão contra outras e matão-se muitos delles, e assi vai crescendo o odio cada vez mais e ficão imigos verdadeiros perpetuamente. As armas com que pelejão são arcos e frechas; a

vingança. A violência dos índios, elemento referido por diversos viajantes, desfila pelas páginas do viajante alemão. Asseverava Staden sobre o canibalismo:

Eles não comem seus inimigos porque têm fome, mas sim por ódio e grande hostilidade, sendo que, nos combates entre eles, durante a guerra, gritam cheios de raiva: “Debe mara pa, xe remiu ram begue – Que todo infortúnio recaia sobre você, minha comida, minha refeição. Nde akanga juka aipota kuri ne – Quero arrebentar a sua cabeça ainda hoje. Xe anama poepika re xe aju – Estou aqui para vingar em você a morte de meus amigos. Nde roo, xe mokaen sera kuarasy ar eyma rire. – Antes que o sol se ponha vou ter assado a sua carne.” E assim por diante. Fazem tudo isso por causa de sua grande inimizade.¹¹⁷

Aos olhos de Hans Staden, a brutalidade marca as guerras travadas entre os índios brasileiros, que têm na devoração da carne dos inimigos o momento máximo de sua vingança. Como afirmou Frank Lestringant, o canibalismo mostrou-se como um “[e]spelho aviltado do maior sacramento da religião cristã”. O canibalismo será, nesse momento, prenhe de sugestões nas mentes dos europeus que se vêem postos diante dele, sendo muitas vezes, ainda segundo Lestringant, “interpretado como o repugnante vestígio de um estado arcaico ou como uma cópia caricatural de essência, evidentemente, diabólica; uma macaquice de Satã; este, como sabemos, um plagiário nato”.¹¹⁸ Ou seja, o contato mais extensivo entre europeus e indígenas faz com que a diferença fique cada vez mais marcada, trazendo aos primeiros evocações que confrontam alguns dos seus mais arraigados valores.

Ainda no século XVI, a experiência francesa no Brasil legou-nos três importantes narrativas, sendo que duas são de autoria de André Thevet, As

coisa que apontarem não na errão, são mui certos com esta arma e mui temidos na guerra, andão sempre nella exercitados. E são mui inclinados a pelejar, e mui valentes e esforçados contra seus adversarios, e assi parece cousa estranha ver dous, tres mil homens nús duma parte e doutra com grandes assobios e grita frechando huns aos outros; e emquanto dura esta peleja nunca estão com os corpos quedos meneando-se duma parte pera outra com muita ligeireza pera que não possam apontar nem fazer tiro em pessoa certa; algumas velhas costumão apanhar-lhes as frechas pelo chão e servi-los emquanto pelejão. Gente he esta mui atrevida e que teme muito pouco a morte e quando vão á guerra sempre lhes parece que têm certa a victoria e que nenhum de sua companhia hade morrer”. GÂNDAVO, *Tratado...*, op. cit.

¹¹⁷ STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens* (1548-1555). Rio de Janeiro: Dantes, 1998. p. 161. Em que pese ser discutível a veracidade das aventuras de Staden, fato é que o seu “relato” veio à lume e foi lido já no século XVI, sendo co-responsável por algumas das impressões que tinham os Europeus a respeito dos povos americanos.

¹¹⁸ LESTRINGANT, op. cit., p. 21.

singularidades da França Antártica, de 1557, e *Cosmografia universal*, de 1575. Jean de Léry publicou *Viagem à Terra do Brasil* em 1578, como ele mesmo alega, para desmentir o relato de Thevet. Mesmo que parem em torno dos relatos de Thevet e Léry dúvidas e discussões, em parte influenciadas pela querela entre católicos e protestantes na França,¹¹⁹ o relato de Thevet, assim como o de Léry, são fontes indispensáveis para a compreensão do Brasil do século XVI.

Singularidades da França Antártica, “a primeira síntese original, em língua francesa, sobre o Novo Mundo”, foi escrita por André Thevet sob as marcas de uma clara tensão na forma de definir os indígenas e, mais especificamente, os rituais antropofágicos.¹²⁰ Quando trata dos indígenas, consegue por vezes vislumbrar em seus atos gestos caridosos, “humanos”, relativizando as diferenças entre a “civilização” e a “barbárie”, como ao ponderar que, “em vista de diversos outros atos que praticam, posso dizer que são até mesmo mais caridosos e honestos que os próprios cristãos”,¹²¹ para, algumas linhas depois, estabelecer analogias com as feras selvagens quando cumpre descrever fisicamente os indígenas, cujos “olhos, contudo, são mal feitos, ou seja, são negros e vesgos. Esta característica confere ao seu olhar um aspecto que lembra o das feras selvagens”.¹²²

¹¹⁹ Segundo Stephen Greenblatt, existiam “razões de peso” para pensar-se em uma diferença existente nas representações do Novo Mundo entre católicos e protestantes: “Em assuntos de importância máxima – significação de ritos e festas, processo de conversão, natureza dos dons, modo de os cristãos lidarem com as falsas crenças alheias, autoridade que apoiava e legitimava a interpretação –, surgiram ao tempo da segunda geração de viajantes europeus no Novo Mundo algumas divisões muito claras, que não apenas assinalaram a distinção entre católicos e protestantes como fragmentaram cada um desses grupos”. GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas: O deslumbramento do Novo Mundo*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 28-29.

¹²⁰ Frank Lestringant apresenta as distinções semânticas e estratégicas de Thevet quando trata de definir o que vislumbra ser antropofagia e canibalismo, todavia essa discussão não é central nos objetivos que tenho em vista. Para saber mais sobre essas nuances conceituais, cf. LESTRINGANT, op. cit., p. 72-77.

¹²¹ THEVET, André. *As singularidades da França Antártica*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. p. 102.

¹²² THEVET, op. cit., p. 103. Stephen Greenblatt, contudo, ressalta o fato de que nas representações do Outro, os europeus via de regra entendiam-se como superiores. Diz ele: “Com raríssimas exceções, os europeus se sentiam imensamente superiores a quase todos os povos que iam encontrando, mesmo aqueles que, como os astecas, dispunham de habilidades organizacionais e tecnológicas que eles poderiam reconhecer e admirar profundamente. Às vezes é difícil especificar as fontes desse senso de superioridade, embora a convicção que os cristãos tinham de estar na posse de uma verdade religiosa absoluta e exclusiva deva ter desempenhado um papel de destaque em virtualmente todos os seus contatos culturais”. GREENBLATT, op. cit., p. 26.

Thevet não escondeu seu espanto e horror ao falar de costumes e tradições das populações indígenas, especialmente a nudez¹²³ e a antropofagia. Mas sem dúvidas, o contraste maior entre as *forma mentis* tupi e ocidental se declarava quando do contato dos europeus com os rituais antropofágicos. Assim Thevet descreve a preparação do “banquete”:

Logo depois que o matam, os selvagens reduzem o corpo a postas, tomando o cuidado de aparar o sangue. Lavam seus filhos homens neste sangue com o fito de torná-los mais corajosos, conforme pensam, e de mostrar-lhes como deverão proceder com os inimigos quando chegarem à idade adulta. É de crer que os seus contrários procedam de maneira idêntica em relação a eles.¹²⁴

Alguns dos elementos que André Thevet busca demarcar claramente no que diz respeito aos rituais antropofágicos é o fato de os indígenas serem, aos seus olhos, um “povo ignorante”, que fere deliberadamente um dos grandes *interditos* da cultura ocidental: a devoração da carne humana. Aos olhos de Thevet, a crueldade com que os índios brasileiros executam seus inimigos faz deles uma marca negativa na história da humanidade, pois segundo o francês a “História não nos fala de nenhuma outra nação que tenha sido tão bárbara e que tenha tratado seus inimigos com uma tão excessiva crueldade”.¹²⁵ E dentre as descrições minuciosas dessa crueldade, que emerge de seu discurso como demarcador da diferença entre a selvageria e a civilização, está a vingança, elemento que, inclusive, une os relatos de André Thevet e de seu desafeto, Jean de Léry.

A *Viagem pela terra do Brasil*, de Jean de Léry, foi escrita sob o signo da acusação. A sua narrativa de viagem, se é plena de observações sobre a natureza e as gentes do Brasil que ele conheceu, é igualmente marcada pelas virulentas

¹²³ Se a nudez foi entendida por Caminha como signo da inocência, para Thevet ela significa uma barbárie ainda maior do que aquela que ele encontrou nas costas africanas. Dizia ele: “Nos capítulos precedentes, quando relatamos nossa navegação pelas costas africanas, dissemos que os nativos da Barbaria, da Etiópia e mesmo alguns das Índias andavam quase inteiramente nus, salvo no que se refere às partes pudendas, que cobriam com tangas de algodão ou de peles, costume incomparavelmente mais tolerável que o dos americanos, que andam nus em pêlo, do modo como saíram do ventre materno”. Após discorrer sobre as teorias dos indígenas, que acreditavam que as roupas atrapalhavam os seus movimentos, tirando a mobilidade necessária para a guerra ou a caça, conclui: “Daí ficarem nus em pêlo, com o que mostram ser indivíduos grosseiros e ignorantes”. THEVET, op. cit., p. 101.

¹²⁴ THEVET, op. cit., p. 101.

¹²⁵ Ibidem, p. 132.

acusações que dispara contra seu conterrâneo, André Thevet. A vontade de verdade presente no relato de Léry,¹²⁶ assim como em Thevet, é patente. Emerge a idéia da experiência que serviria como prova. O visto *in loco* desmentiria o conhecimento dos antigos. No caso de Léry, some-se a isso a idéia de desmascarar Thevet, cujo relato “se apresenta prenhe de mentiras”.¹²⁷ Desejava “demonstrar que [Thevet] foi um refinado mentiroso e um imprudente caluniador”.¹²⁸ Para Léry, Thevet “queria era mentir cosmograficamente”.¹²⁹

Cumprir assinalar que, mesmo tendo-se em conta que Léry acusa Thevet de mentir “cosmograficamente”, os relatos de ambos possuem grande comunhão de idéias e juízos sobre os indígenas brasileiros. Um exemplo: no diário em que narra sua passagem pelo Brasil, Jean de Léry dedicou, assim como Thevet, várias páginas aos rituais de antropofagia praticados pelos Tupinambás. Descreveu pormenorizadamente os passos seguidos no ritual de execução dos prisioneiros e sua posterior devoração. Em ambos há uma preocupação em enfatizar o aspecto ritualístico dessa “devoração”. Os índios “não comiam a carne, como poderíamos pensar, por simples gulodice”. O objetivo maior desse ritual era a *vingança*. Assim, “para satisfazer o seu sentimento de ódio, devoram tudo do prisioneiro, desde os dedos dos pés até o nariz e cabeça, com exceção, porém, aos miolos, em que não tocam”.¹³⁰

Sendo por demais patente o espanto que um ritual de devoração de carne humana poderia causar em um cristão ocidental, acho interessante sublinhar algumas ambigüidades no discurso colonial de Léry. Há, de sua parte, um salto interpretativo importante que redimensiona o selvagem na economia da sua obra, exatamente no momento em que ele lança mão da antropofagia como metáfora

¹²⁶ Dizia Léry: “Não ignorando tampouco que aos velhos e aos viajantes se costuma jogar a pecha de mentirosos, direi que detesto a mentira, mas em se encontrando alguém que não queira dar crédito a muitas coisas, não raro estranhas, que se lêem nesta história, não o levarei ainda assim ao Brasil para verificá-las”. LÉRY, op. cit., p. 50.

¹²⁷ Ibidem, p. 36.

¹²⁸ Ibidem, p. 36.

¹²⁹ Ibidem, p. 38. Inteligente trocadilho com a obra de Thevet, *Cosmografia Universal*.

¹³⁰ LÉRY, op. cit., p. 200. Sem inocentar a antropofagia dos Tupinambás, é interessante observar que, até certo ponto, Léry relativiza a crueldade dos rituais de devoração. Segundo ele: “Existem entre nós criaturas tão abomináveis, se não mais, e mais detestáveis do que aqueles que investem contra nações inimigas de que têm vingança a tomar. Não é preciso ir à América, nem mesmo sair de nosso país, para ver coisas tão monstruosas”. Ibidem, p. 204.

autocrítica, como uma imagem especular que o permitiu pensar e julgar as mazelas que identificava na sociedade europeia e, mais especificamente francesa, de seu tempo. A *outridade* radical do antropófago é usada como uma imagem vertiginosa, cujo uso aproxima-se do de uma fábula moral que se tornou realidade. Para ele era importante “que ao ler semelhantes barbaridades, não se esqueçam os leitores do que se pratica entre nós”. Com esse movimento retórico, o de aproximar e afastar os limites que separam a civilização da barbárie, ele ataca a sua cultura ao afirmar: “tenho que excedem em crueldade aos selvagens os nossos usurários, que, sugando o sangue e o tutano, comem vivos viúvas, órfãos e mais criaturas miseráveis, que prefeririam sem dúvida morrer de uma vez a definhar assim lentamente”.¹³¹

Saindo do campo das metáforas, Léry traz à tona a memória do mal, dos atos de canibalismo promovidos pelos franceses em guerras sangrentas que riscaram seu território, novamente falseando os limites entre o Eu e o Outro do discurso colonial. Nas palavras de Léry,

E que vimos em França durante a sangrenta tragédia iniciada a 24 de agosto de 1572? Sou francês e pesa-me dizê-lo. Entre outros atos de horrenda recordação não foi a gordura das vítimas trucidadas em Lyon, muito mais barbaramente do que pelos selvagens, publicamente vendida em leilão e adjudicada ao maior lançador? O fígado e o coração e outras partes do corpo de alguns indivíduos não foram comidos por furiosos assassinos de que se horrorizam os infernos? Depois de miseravelmente morto não picaram o coração a *Coeur de Roi*, confessor da religião reformada de Auxerre, não lhe puseram os pedaços à venda e não os comeram afinal, para saciar a raiva, como mastins?¹³²

Em que pese o vigor retórico com que Léry afronta a sua época, parece-me importante ponderar alguns elementos antes de transformar Léry em um paladino da diferença cultural no século XVI.¹³³ É possível compreender que a “visão generosa” da antropofagia americana, segundo expressão de Frank Lestringant, não se

¹³¹ LÉRY, op. cit., p. 203.

¹³² Ibidem, p. 203.

¹³³ Nesse sentido, parece-me interessante mencionar a seguinte passagem, onde César Braga-Pinto comenta os usos da antropofagia por parte de Léry. Segundo ele, a “antropofagia descoberta no além-mar torna-se um pretexto para a reavaliação das realidades europeias exatamente no momento em que Léry descreve os conflitos teológicos entre os cristãos e o debate que emergiu entre os huguenotes e Villegagnon a respeito da Eucaristia”. BRAGA-PINTO, op. cit., p. 134.

sustenta além do interesse de Léry de colocar em xeque a sociedade francesa de sua época e de exorcizar antigos fantasmas. “A associação entre a antropofagia européia e a brasileira, feita por Léry”, aos olhos de César Braga-Pinto, “tem o objetivo de redefinir e corrigir o caráter das identidades européias”. O autor frisa um elemento que julgo importante, a saber, que em momento algum Léry identifica Novo Mundo e Europa. Permanece sempre demarcada a diferença. Porém a clivagem entre bárbaros e civilizados migra para as diferenças religiosas. Assim, “se a verdade permanece do lado da Europa, dentro desta deve ser alocada do lado dos protestantes, de maneira que a ‘experiência’ do autor com a antropofagia indígena sirva para legitimar seu argumento contra os católicos”.¹³⁴ Essa hipótese, defendida por Braga-Pinto, não invalida a complexidade com que Léry reflete sobre sua experiência entre os tupinambás, todavia recoloca os limites culturais aos quais Léry estava restrito.

Na mesma medida em que Léry consegue usar o selvagem como imagem especular em um momento de autocrítica da cultura européia, ante a nudez, especialmente a das índias, e ainda ante a ferocidade delas nos rituais de antropofagia, o calvinista retoma imagens ancestrais do imaginário europeu, o da feiticeira, da *vagina dentata*, signo da voracidade feminina. Em uma passagem iluminadora, Michel de Certeau pondera que a “selvagem repete o fantasma ocidental das feiticeiras, dançando e gritando de noite, ébrias de prazer e devoradoras de crianças”. Se na Europa do século XVI já se acreditava haver exilado essa figura transgressora das regras sociais, no Brasil esse mundo “festivo, condenado, ameaçador, reaparece exilado no fim do universo, na margem extrema da empresa conquistadora. E como o exorcista, seu colega de cá, o explorador missionário tem como tarefa expulsar as feiticeiras do estrangeiro”.¹³⁵ Por outro lado, o duplo dessa feiticeira é a imagem do jardim em eterna primavera, onde as selvagens são apresentadas como deusas, deusas sem nome, mas de nudez inocente, pura e sem mácula. Da análise de Michel de Certeau fica a constatação da instabilidade que a figura da alteridade causa no sistema representacional do ocidente cristão defrontado com o Novo Mundo.

¹³⁴ BRAGA-PINTO, op. cit., p. 134.

¹³⁵ CERTEAU, Michel de. Etno-grafia: A oralidade ou o espaço do outro: Léry. In: _____. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 232.

Dentre as crônicas dos feitos portugueses no ultramar, uma das primeiras a buscar sistematizar a história desse processo de conquista, especialmente a da América Portuguesa, é a Crônica do Felicíssimo Rei D. Manuel, publicada em 1566 por Damião de Góis. Janaína Amado considera a obra “informativa e precisa”¹³⁶ e, mais do que isso, é a primeira a estabelecer, a partir de uma sistematização daquilo que se escreveu ao longo de seis décadas de contato com o Novo Mundo, uma demarcação clara da diferença entre o modo de vida dos índios, antes sugerida de forma dispersa. Damião de Góis descreve os indígenas com essas palavras:

*A gente dessa província é baça, de cabelo preto, comprido e corredio, sem barba, de meia estatura. São tão bárbaros que [em] nenhuma coisa crê. Nem adoram, nem sabem ler, nem escrever, nem têm igrejas, sem usam imagens, de nenhum gênero, ante as quais possam idolatrar; nem têm lei, nem peso, nem medida, nem moeda, nem rei, nem senhor. Obedecem somente àqueles que, nas guerras que têm uns contra os outros, são mais valentes: e destes fazem cabeça, enquanto não cometem covardia. Andam nus; e se alguns se cobrem, são os nobres, com vestidos que fazem de penas de papagaios e outras aves de diversas cores, tecidos com fio de algodão. Os vestidos são umas fraldas que lhe chegam da cintura até os joelhos, e barretes, e umas tiras ou capelas que põem ao redor dos braços como manilhas, tudo das mesmas penas.*¹³⁷ (Grifo meu)

Dessa primeira tentativa de organizar os sinais da diferença afloram algumas questões de suma importância, uma vez que balizam imagens posteriores dos índios brasileiros. Sua barbárie, indicada pela falta de fé, de leis e de obediência a códigos que pudessem ser interpretados pelos portugueses, está em primeiro plano. Essa forma de interpretar a diferença teve conseqüências sérias, visíveis tanto na criação de narrativas sobre o passado colonial brasileiro, quanto na orientação das estratégias de colonização adotadas pelos portugueses em relação aos índios.

¹³⁶ AMADO, Janaína; FIGUEIREDO, Luiz Carlos. Análise histórica [sobre] GÓIS, Damião de. Crônica do Felicíssimo Rei D. Manuel: 1566. In: AMADO, Janaína; FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *Brasil 1500: Quarenta documentos*. Brasília, DF: UNB/Imprensa Oficial, 2001. p. 486.

¹³⁷ AMADO; FIGUEIREDO, op. cit. p. 474.

Um segundo elemento que merece ser sublinhado na *Crônica* de Damião de Góis é o seu olhar sobre os índios que se atêm aos códigos morais que orientam seu modo de organização política. Chamou a atenção de Góis o fato de os índios organizarem-se em torno de valores que, para um ocidental, seriam tidos como valores individuais (a bravura). Ou seja, regras pessoais, ligadas ao universo da subjetividade, contrastados com “valores universais”, como o respeito às leis.

O entendimento de que os índios fossem bárbaros, sedimentado pelas observações de um sem-número de viajantes que passaram pelo Novo Mundo, exigiu que os portugueses fizessem uma opção quanto ao modo de lidar com a “selvageria dos índios”. Tanto poderiam ser entendidos como animais, o que tornaria justa a guerra de extermínio, quanto vistos como humanos, passíveis de salvação pelas graças de Deus e da fé cristã. Como sublinhou João Adolfo Hansen, uma vez classificado como “animal”, “selvagem” e “bárbaro”, o indígena passou a sofrer duas formas de intervenção. Ambas, segundo ele, “são violentas pelo mero fato de serem intervenções, embora tenham uma violência de graus ou intensidades diversas”. Em síntese, as intervenções poderiam condenar o índio, por julgá-lo “um ‘cão’ ou um ‘porco’ bestial, bárbaro e ‘escravo por natureza’” ao trabalho forçado ou ao extermínio, ou, por considerá-lo humano, oferecer-lhe a redenção por meio da fé cristã, o que reservaria para ele um lugar subordinado no universo colonial.¹³⁸

A ação que o governo português deveria tomar foi amplamente discutida pelos jesuítas, que muito refletiram sobre sua experiência em terras tropicais. A passagem que segue, extraída de uma carta do Padre Manuel da Nóbrega, sintetiza com perfeição as reações dos jesuítas ante a diferença representada pelos indígenas. Dizia Nóbrega,

A lei, que lhes não de dar, é defender-lhes comer carne humana e guerrear sem licença do Governador; fazer-lhes ter uma só mulher, vestirem-se pois tem muito algodão, ao menos depois de cristãos, tirar-lhes os feiticeiros, mantê-los em justiça entre si e para com os cristãos, fazê-los viver quietos sem se mudarem

¹³⁸ HANSEN, João Adolfo. A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 351.

para outra parte, se não for para entre os cristãos, tendo terras repartidas que lhes bastem, e com estes Padres da Companhia para os doutrinarem.¹³⁹

As palavras de Nóbrega não poderiam ser mais explícitas: era preciso cristianizar os indígenas e transformá-los em uma classe subordinada de cristãos. Se, por um lado, eles nunca seriam transformados em portugueses, a diferença não poderia ser explícita, não poderia saltar aos olhos. E a diferença condenada autorizava a ação enérgica por parte da máquina colonizadora lusitana. Devia ser suprimida, para usar um chavão, pela cruz ou pela espada. O corpo dos índios devia ser doutrinado, disciplinado e coberto; sua cultura, cada marca, apagada. Essa era a “violência branda”. A outra, aquela que designa o índio como um escravo, uma besta cuja natureza era servir, que transformou o Brasil, na pungente expressão de Darcy Ribeiro, em um “moinho de gastar gente”.¹⁴⁰

Das narrativas de viagem e crônicas sobre as quais busquei alinhar algumas palavras, reitero, a fim de construir o quadro com o qual os autores que serão analisados mais à frente dialogarão, emerge o estranhamento que marcou a percepção de muitos olhares estrangeiros sobre o Brasil. Nas próximas páginas, gostaria de refletir sobre o impacto que a presença massiva de africanos em território brasileiro causará nos viajantes que escreverão sobre o Brasil-colônia.

A introdução do africano escravizado parece-me radicalizar os antagonismos entre a civilização e a barbárie na colonização do Brasil ao mesmo tempo em que aprofundará o amálgama, até então de lusos e indígenas. Cumpre salientar, e esse fator é ressaltado por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, que o processo de “intercruzamento entre portugueses e índias” já estava banalizado quando foi

¹³⁹ NÓBREGA, Pe. Manuel da, S. J. Cartas da Baía, 8/5/1558. In: LEITE, Serafim S. J. (Org.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil: Monumenta brasiliae, 1538-1563*. Coimbra: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo/Tip. da Atlântida, 1954. v. 2, p. 450.

¹⁴⁰ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 106.

introduzido o africano no Brasil colonial.¹⁴¹ Ele somou-se ao *melting pot* brasileiro com força avassaladora. Digo isso sem a intenção de re-fabular as três raças formadoras da nacionalidade¹⁴², mas por entender que é interessante mostrar que essas “três matrizes” do que no século XIX chamar-se-á o povo brasileiro, uma vez conjugadas nas reflexões sobre o Brasil, darão vazão a boa parte das especulações sobre a (im)possibilidade civilizatória crônica que afetaria a nação.

E, é claro, a constatação de que o Brasil formava-se como uma sociedade de mestiços, não passou despercebida aos olhos dos viajantes e cronistas do período colonial. Aparece com clareza meridiana, por exemplo, em *Cultura e opulência do Brasil*, de André João Antonil, obra publicada em 1711. Nela o jesuíta detecta e apresenta a formação de uma nova classe, a dos mulatos. Filhos do intercuro sexual entre a casa grande e a senzala, parafraseando Gilberto Freyre, os mulatos sabiam, como bem demonstra Antonil, desfrutar das brechas que o sistema colonial oferecia-lhes, aproveitando-se da situação paradoxal que a imagem da impureza, daquilo que está misturado, causava. Para Antonil,

Melhores ainda são, para qualquer ofício, os mulatos; porém, muitos deles, usando mal do favor dos senhores, são soberbos e viciosos, e prezam-se de valentes, aparelhados para qualquer desaforo. E, contudo, eles e elas da mesma cor, ordinariamente levam no Brasil a melhor sorte; porque, com aquela parte de sangue dos brancos que têm nas veias e, talvez, dos seus mesmos senhores, os enfeitam de tal maneira, que alguns tudo lhes sofrem, tudo lhes perdoam; e parece que se não atrevem a repreendê-los: antes, todos os mimos são seus. E não é fácil cousa decidir se nesta parte são mais remissos os senhores ou as senhoras, pois não falta entre eles e elas que se deixe governar de mulatos, que não são os melhores, para que se verifique o provérbio que diz: que o *Brasil é inferno dos negros, purgatório dos brancos e paraíso dos mulatos e das mulatas*; salvo quando, por alguma desconfiança ou ciúme o amor se muda em ódio e sai de todo o gênero de crueldade e rigor.¹⁴³ (grifo meu)

¹⁴¹ Ao longo de todo o primeiro capítulo, em especial, Freyre discorre sobre a cópula formadora da civilização brasileira. Primeiro, em ventre indígena, depois, africano. Cf. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933. Especialmente p. 21, 48 e 51.

¹⁴² Referência à fábula das três raças, expressão de Roberto DaMatta. Cf. DAMATTA, Roberto. *Relativizando: Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

¹⁴³ ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. p. 90-91.

É antiga a idéia de que o mulato é aquele indivíduo que sabe de sua condição *sui generis* na ordem social construída na colônia. Sua imagem carrega uma série de ambigüidades, as quais não caberia enumerar, mas cumpre ressaltar que sua condição marca todas as representações da brasilidade, especialmente no que diz respeito aos textos oitocentistas sobre a nacionalidade brasileira¹⁴⁴. Seja em narrativas de viagem, como as já citadas, seja em estudos científicos, como os de Silvio Romero e Nina Rodrigues; em todos, a problemática do elemento escravizado e, além disso, a mestiçagem, aparecem. A questão era saber como equacionar esse saldo, o do contato de negros, índios e portugueses nas terras tropicais e as suas conseqüências sobre as futuras possibilidades de criar-se uma civilização nos trópicos; questão decisiva sempre que aquela clivagem que apontei acima entre a natureza exuberante e o povo, óbice ao desenvolvimento da nação, for posta à mesa.

1.3 Natureza & civilização. Uma aporia para a escrita da história

Dentre os muitos relatos de viajantes que passaram pelo Brasil oitocentista, talvez aquele que melhor surpreenda a aporia central posta aqueles que pretendiam escrever a história do Brasil seja a *Viagem ao Brasil*, resultado da estada no país dos naturalistas bávaros Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Phillip von Martius. A obra, dividida em três volumes, foi publicada na Alemanha entre os anos de 1823 e 1831. É uma fonte de grande importância para a compreensão do pensamento dos naturalistas, até mesmo porque algumas de suas conclusões nesta obra serão as matrizes do ensaio publicado por von Martius na década de 1840 sobre a escrita da história do Brasil.

¹⁴⁴ Para mencionar apenas uma pequena passagem de um pensador importante do período, José Bonifácio do Andrada e Silva, poderíamos lembrar sua desconfiança com relação às possibilidades de amalgamar as “três raças formadoras”. Dizia ele que “amalgamação muito difícil será a liga de tanto metal heterogêneo, como brancos, mulatos, pretos livres e escravos, índios, etc. etc. etc., em um corpo sólido e político”. Apud: DIAS, Maria Odila da Silva. *A interiorização da metrópole: 1808-1853*. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *1822: Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 174.

Voltando a *Viagem ao Brasil*, cumpre anotar que ela é fruto de uma longa e tortuosa jornada pelo interior, ainda parcialmente desconhecido, da então jovem nação. Após passarem três anos perscrutando as mais diversas regiões do país, anotando, coletando e enviando espécies para a Baviera, o que Spix e Martius oferecem em seu relato é um amplo painel do Brasil, visto pelo prisma de dois homens da Ilustração, o que implica dizer, dois observadores que se dedicaram a analisar espécies vegetais, animais, assuntos econômicos, políticos e o “estado de civilização” da população brasileira.¹⁴⁵

Logo nas primeiras páginas de *Viagem ao Brasil*, Spix e Martius sintetizaram o problema que, no entendimento dos pensadores da sua época, a convivência de negros, índios e europeus causava a um país que esperava alçar-se ao nível das nações civilizadas da Europa. Em uma já bastante conhecida passagem, comentam o quanto o Rio de Janeiro já havia absorvido da civilização europeia em seu modo de vida. Diziam,

Quem chega convencido de encontrar esta parte do mundo descoberta só desde três séculos, com a natureza inteiramente rude, violenta e invicta, poder-se-ia julgar, ao menos aqui na capital do Brasil, fora dela; tanto fez a influência da civilização e cultura da velha e educada Europa para remover deste ponto da colônia os característicos da selvageria americana, e dar-lhe cunho de civilização avançada. Língua, costumes, arquitetura e afluxo de produtos da indústria de todas as partes do mundo dão à praça do Rio de Janeiro aspecto europeu.¹⁴⁶

O Rio de Janeiro, após o impacto da chegada da Corte Portuguesa, em 1808, sentiu uma sensível reformulação de seu espaço urbano. Se a cidade guardava ainda ares de uma natureza dadivosa, já dava mostras de incipiente cosmopolitismo. Spix e Martius conseguiram capturar que o momento era de mudança nas feições da colônia recém promovida a Reino Unido¹⁴⁷, o que fez com que se sentissem, em algumas ocasiões, como se estivessem caminhando pela velha Europa, sensação

¹⁴⁵ Sobre a *Viagem pelo Brasil*, cf. LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização em Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997, e GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História e natureza em Von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a Nação. *História, ciência e Saúde*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. ?, jul./out. de 2000.

¹⁴⁶ SPIX, J. P. v.; MARTIUS, C. F. P. v. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. v. 1, p. 91.

¹⁴⁷ O Brasil foi elevado a Reino Unido em 1815.

que se justifica ao imaginarmos que todo o esforço luso foi o de instalar nos trópicos os rituais da etiqueta real que, como afirma Lilia Moritz Schwarcz, abaixo da linha do Equador ganharam um colorido todo especial.¹⁴⁸

E é justamente essa tensão o principal elemento que o olhar de Spix e Martius traduz. Uma, a seus olhos, incongruência entre a natureza tropical e a forma de civilização que se estava a criar no Brasil. As riquezas da natureza tropical faziam com que ambos imaginassem ser possível um Éden terreno. A geografia seja ela urbana, seja a paisagem natural, era bela. A etnologia era má. Se as instituições avançavam em uma espiral progressiva, o povo brasileiro, mestiço, atravancava esse processo. Diziam eles, na mesma passagem em que falavam da cidade do Rio de Janeiro:

O que, entretanto, logo lembra ao viajante que ele se acha num estranho continente do mundo, é sobretudo a turba variegada de negros e mulatos, a classe operária com que ele topa por toda parte, assim que põe o pé em terra. Esse aspecto foi-nos mais de surpresa do que de agrado. A natureza inferior bruta desses homens importunos, seminus, fere a sensibilidade do europeu que acaba de deixar os costumes delicados e as fórmulas obsequiosas de sua pátria.¹⁴⁹

Aos olhos dos estrangeiros que passavam pelo Brasil, em que pese algumas posições destoantes, o povo brasileiro era o grande óbice ao desenvolvimento da

¹⁴⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 36-7. Sobre a transferência da Corte para o Brasil é importante mencionar: LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996; DIAS, op. cit.; MALERBA, Jurandir. *A Corte no Exílio*: Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹⁴⁹ SPIX; MARTIUS, op. cit., p. 91. Assim como Spix e Martius, outros viajantes relataram o desconforto que a presença africana e seus costumes causava aos olhos europeus. Cito, como exemplo, a passagem de Agassiz, que lembra a sensação expressa pelos bávaros. Dizia Agassiz: “[...] os negros continuavam sua dança ao clarão da grande fogueira. De tempo em tempo, quando sua excitação atingia o mais alto grau, aticavam as chamas, que projetavam estranhos e vivos clarões sobre o grupo selvagem. Não podemos ver estes corpos robustos, seminus, essas fisionomias desinteligentes sem formular uma pergunta, a mesma que inevitavelmente se faz todas as vezes que nos encontramos na presença da raça negra: “Que fará essa gente do Dom precioso da liberdade?” O único meio de pôr termo às perplexidades que nos então assaltam é pensar nas conseqüências do contato dos negros com os brancos. Pense-se o que quiser dos negros e da escravidão, sua pernicioso influência sobre os senhores não pode deixar dúvidas em ninguém”. AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil*: 1865 e 1866. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. p. 45. Analiso o relato de Agassiz com maior vagar em: SILVEIRA, Éder. *A cura da raça*. Eugenia e higienismo no discurso médico sul-riograndense nas primeiras décadas do século XX. Passo Fundo: UPF, 2005.

civilização no país. Essa questão, reconhecida pela *intelligentsia* local, se mostrava como um desafio: como desenvolveriam política e socialmente um povo marcado pelo labéu do “vício no sangue”, única marca que não poderiam extirpar-lhe? Essa aporia orientou grande parte da produção intelectual brasileira, especialmente no oitocentos. Inspirados no cientificismo estrangeiro, vários de nossos intelectuais buscaram alternativas à essa questão. Todavia, parece-me interessante pensar como se entendia, à época, a possibilidade de se escrever a história do país equacionando essa marca que se arrasta, aos olhos de nossos pensadores, desde as origens da nação.

Essa operação historiográfica ficou a cargo dos homens de letras ligados ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Fundado em 1838, o IHGB tinha como incumbência primordial ser o guardião-construtor da memória nacional. Seus objetivos eram escrever a história da jovem nação e divulgar as pesquisas e os documentos referentes a esta história, especialmente mediante as obras produzidas pelos seus associados e pela Revista do Instituto. Sua criação se dá em um momento histórico marcado pela sedimentação da idéia de nação e em meio a outras iniciativas, como a Lei Interpretativa do Ato Adicional e a reforma do Código do Processo Criminal, todas voltados à defesa da Monarquia Constitucional.¹⁵⁰ Sobre a tarefa assumida pelo IHGB para com a memória da nação, o discurso inaugural do cônego Januário da Cunha Barbosa é de clareza meridiana. Para o cônego, a função primeira dessa “litteraria associação” seria demonstrar às “nações cultas” que os brasileiros, “tambem prezamos a gloria da patria”. Mais do que isso, a intenção do IHGB era a de escrever a história do país para que pudessem ser “oferecidos ao conhecimento do mundo, purificados dos erros e inexactidões que os mancham em muitos impressos, tanto nacionaes como estrangeiros”.¹⁵¹ Ainda que não esteja claramente expresso nessa passagem, uma das grandes ambições que era nutrida pelos criadores do IHGB era a de tirar a escrita da história brasileira das mãos de estrangeiros, como no caso da História do Brasil, de Robert Southey,

¹⁵⁰ WEHLING, Arno. *Estado, História, Memória: Varnhagen e a Construção da Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 36.

¹⁵¹ BARBOZA, Januario da Cunha. Discurso. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, anno 1, n. 1, p. 9, 1839.

fazendo com que a história concorresse mais diretamente para a fundação da nação.¹⁵²

Em seu discurso, o cônego Cunha Barbosa retoma o *topos* da *historia magistra vitae*, afim de justificar a importância do ato de criação de um instituto dedicado à história do Brasil. Como demonstrou Reinhart Koselleck em seu seminal estudo sobre o *topos*, ainda que ele, ao longo do tempo, conserve sua forma verbal, seu valor semântico muito alterou-se desde a formulação de Cícero até os séculos XVIII e XIX, momento no qual o autor percebe a sua dissolução.¹⁵³ No caso do discurso do cônego Januário, o magistério da história deveria se voltar na criação de um verdadeiro panteão da nacionalidade, que viria tanto dos grandes feitos dos brasileiros como um povo, ou seja, como uma entidade coletiva, como pela formação da hagiografia nacional, com as biografias de grandes homens que poderiam guiar os brasileiros do futuro com os *exempla* de suas vidas. Dizia Cunha Barbosa:

Basta attendermos ao que diz Cícero sobre a historia, para conhecermos logo as vantagens que se devem esperar de um instituto que della se occupe, e composto de homens os mais conspicuos por suas lettras e por suas virtudes. – *A historia* (escreve aquelle philosopho romano) *é a testemunha dos tempos, a luz da verdade e a escola da vida*. – Por esta judiciosa doutrina bem facilmente se conhece quão proficua deve ser a nossa associação, encarregada, como em outras nações, de eternisar pela historia os factos memoraveis da patria, salvando-os da voragem dos tempos e desembaraçando-os das espessas nuvens que não poucas vezes lhes agglomeram a parcialidade, o espirito de partido, e até mesmo a ignorancia.¹⁵⁴

Fica claro na passagem acima citada de seu discurso que o *exempla* buscado pelo Cônego estava diretamente ligado à formação da nação e não à formação individual, mais explorada nos séculos XVIII e XIX pelo *bildungsroman*, por exemplo. No caso do discurso de Cunha Barbosa, adentra-se o campo daquilo que Koselleck entendia como o uso dos múltiplos exemplos que a história poderia oferecer com

¹⁵² SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1977. 3 v.

¹⁵³ KOSELLECK, Reinhart. *Historia magistra vitae: Sobre a dissolução do topos na história moderna em movimento*. In: _____. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006. p. 43.

¹⁵⁴ BARBOZA, op. cit., p. 9.

objetivos pedagógicos. Uma mobilização da história no presente para a projeção de uma geração futura. Com isso, aponto para a análise empreendida por Manuel Salgado Guimarães do projeto historiográfico do IHGB. Segundo Guimarães, a história era, para aqueles intelectuais, vista “enquanto palco de experiências passadas”. Assim sendo, “poderiam ser filtrados exemplos e modelos para o presente e o futuro, e sobre ela deveriam os políticos se debruçar como forma de melhor desempenharem suas funções”. Uma vez que a história era marcadamente vista como uma “marcha linear e progressiva que articula futuro, presente e passado”, poder-se-ia assim pensar em seu caráter pragmático do ponto de vista político, especialmente no caso brasileiro, onde havia uma nacionalidade a ser criada.¹⁵⁵

À história é dada uma função que, no caso brasileiro, seria a de pensar a nação que se formava e justificar a Monarquia Constitucional. A justificação dessa Monarquia, por sua vez, deveria vir de todo um projeto nacionalista desenvolvido pelo Império a fim de ligá-lo às cores da terra, paulatinamente desvinculando a imagem de d. Pedro II da de Portugal. Era necessário construir uma imagem da Nação que fosse aceita de forma homogênea pelas elites nacionais.¹⁵⁶

¹⁵⁵ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 15, 1988; WEHLING, op. cit., p. 43.

¹⁵⁶ Como demonstrou Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui*, além da história, a década de 1830 é marcada pelo início da construção de uma prosa de ficção nacional. É a partir da década de 1830 que se começa a perceber mais claramente a preocupação com a forma mediante a qual a nação deveria ser representada, iniciando a retomada do *topos* edênico. Como já foi comentado, é da década de 1830 o *Esboço* de Gonçalves de Magalhães, bem como a criação de um número expressivo de magazines literários, muitos deles efêmeros. Süssekind enumera alguns deles: *O Cronista* (1836), *O Gabinete de Leitura: Serões das famílias brasileiras; para todas as classes, sexos e idades* (1837-8); o *Beija-Flor* (1830); *O Carapuceiro* (1832-1847); o *Jornal dos Debates* (1837-8); *Revista Nacional e Estrangeira* (1839-1841), sem esquecer, é claro, as hoje mais lembradas publicações periódicas da época, que acabaram por se tornar os aerópagos privilegiados dos românticos brasileiros: *Nitheroy* (1836) e *Minerva Brasiliense* (1843-?). A autora demonstra que, em que pese a maior relevância dada pelos historiadores da literatura brasileira a essas últimas, em todas as publicações referidas, ainda que em meio a seções de variedades sem interesse direto, “se ensaia, sob forma de crônica, estudo moral, novela histórica, e com telão de fundo em cores locais, uma prosa de ficção brasileira”, e, para além da prosa de ficção que ali se formava, todo um “projeto literário” desposado, em maior ou menor medida, pelos primeiros românticos brasileiros. Cf. SÜSSEKIND, op. cit., p. 81-82. Para uma análise completa dos debates em torno da criação da *Nitheroy* e do conteúdo da publicação, cf.: PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre*: *Nitheroy*, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes. São Paulo: Unesp, 1998.

Essa homogeneização, necessariamente, deveria articular os elementos que compunham o que passaria a entender-se, no século XIX, como povo brasileiro, equacionando nesse processo a sua tríade étnica. Em grande parte, a forma mediante a qual a contribuição dos “povos formadores” deveria ser apresentada pelas narrativas sobre o passado nacional foi oferecida pela prestigiosa tese de von Martius, *Como se deve escrever a história do Brasil*.¹⁵⁷ Escrita no âmbito de um concurso promovido pelo IHGB, do qual foi vencedora, a monografia de von Martius propunha uma metodologia para a escrita da história do Brasil seguindo os critérios de uma “história filosófica”. Ao historiador interessado em escrever a história da pátria, Martius oferecia suas recomendações, que serão extremamente importantes para pensar a constituição da história da nacionalidade brasileira, especialmente aquelas que operam na criação do “mito das três raças”. Para von Martius,

Qualquer que se encarregar de escrever a Historia do Brasil, paiz que tanto promette, jámais deverá perder de vista quaes os elementos que ahi concorrerão para o desenvolvimento do homem.

São porém estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular tres raças, a saber: a de côr de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou ethiopica. Do encontro, da mescla, das relações mutuas e mudanças d’essas tres raças, formou-se a actual população, cuja historia por isso mesmo tem um cunho muito particular.¹⁵⁸

Há um problema ao qual ninguém que busque escrever a história do Brasil poderá fugir: a convergência das “três raças”, que são a base da formação da população brasileira. Von Martius abre sua monografia afirmando que, para todo aquele a quem interessar escrever a história do Brasil, é ao encontro e à convivência de africanos, indígenas e portugueses que deverá voltar seus esforços. Alguns parágrafos à frente, ele reafirma essa perspectiva, mostrando que o signo da brasilidade é, e assim deverá ser escrito pelos historiadores, a mestiçagem, a mistura das três raças. Martius acreditava que seria “um grande erro para todos os

¹⁵⁷ Digo em parte porque em escritos de Ferdinand Denis, como o já citado *Resumo da História Literária do Brasil*, o autor apresenta o Americano como o resultado da mistura de europeus, índios e negros. Cf. DENIS, *Resumo...*, op. cit., p. 33.

¹⁵⁸ MARTIUS, Carlos Frederico Ph. de. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista Trimestral de História e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 389-390, jan. 1845.

princípios da historiographia-pragmatica, se se desprezassem as forças dos indígenas e dos negros importados, forças estas que igualmente concorreram para o desenvolvimento physico, moral e civil da totalidade da população”.¹⁵⁹

Todavia, é preciso dizer que realçar a contribuição dos indígenas e dos africanos na construção da nacionalidade não significava, para von Martius, diminuir o papel do português nesse processo. Se a convivência dessa tríade era um fato, restaria saber de que forma cada uma dessas “raças” contribuiria para a construção da cultura brasileira. Acreditava von Martius, em tese que outros autores depois reafirmarão, que o elemento branco teria recebido, pelos séculos de convivência com africanos e indígenas, traços que se somariam a sua personalidade. Dizia Martius que nunca poder-se-ia “duvidar que a vontade da providencia predestinou ao Brasil esta mescla. O sangue portuguez, em um poderoso rio deverá absorver os pequenos confluents das raças India e Ethiopica”.¹⁶⁰ Ou seja, o português que aportou no Brasil tornava-se mais forte, na medida em que o contato com indígenas e africanos somava ao luso com o que tinha de melhor.

Na hierarquia das raças formadoras, indígenas e negros podem somar-se à “raça branca”, todavia nunca obtendo primazia no processo de caldeamento. Daí resulta uma forma de escrever a história do Brasil que esquadrinha a contribuição de cada uma dessas “raças”. Em outras palavras, a determinação da contribuição de cada uma dessas raças, que possibilitaria compreender melhor seu papel na formação da sociedade brasileira, passa a ser uma das tarefas do historiador brasileiro. Destarte, era evidente a maior relevância que a história brasileira deveria dar à contribuição portuguesa.¹⁶¹

Essa temática, a da mensuração da contribuição de cada uma das raças fundadoras para a escrita da nacionalidade brasileira, atravessará o século XIX e adentrará o século XX, ainda que com diferentes matrizes epistemológicas

¹⁵⁹ MARTIUS, op. cit., p. 390.

¹⁶⁰ Como afirmou Manuel Salgado Guimarães: “O texto de von Martius propõe uma forma de tratar cada um dos três grupos étnicos formadores, a seu ver, da nacionalidade brasileira, e inicia valorizando os estudos relativos aos indígenas, com a perspectiva de integrar à história nacional os conhecimentos por eles veiculados. Certamente a atuação do elemento branco, através de seu papel civilizador, será particularmente sublinhada, resgatando especialmente a importância dos bandeirantes e das ordens religiosas nesta tarefa desbravadora e civilizatória”. GUIMARÃES, *Nação...*, op. cit., p. 14. MARTIUS, op. cit., p. 391.

¹⁶¹ IGLÉSIAS, Francisco. *Historiadores do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

norteando os seus debates. É visível, por exemplo, a opção de vários movimentos artísticos, como o Romantismo e o Modernismo, pelo indígena como símbolo da nacionalidade. Seja o bom selvagem dos indianistas românticos, seja o mau selvagem da antropofagia oswaldiana, é o indígena brasileiro o escolhido para representar a nacionalidade brasileira. E, cumpre sublinhar, a eleição do índio como herói romântico do passado nacional é um ponto extremamente controverso nos debates das primeiras décadas do século XIX. Segundo Manoel Salgado Guimarães, há uma forte divergência entre os românticos e alguns dos associados ao IHGB no que se refere à imagem a ser construída acerca do índio brasileiro. Para Francisco Adolfo Varnhagem, por exemplo, era perigosa, quiçá potencialmente subversiva, a imagem construída pela literatura romântica do índio brasileiro.¹⁶²

Para Varnhagen, autor empenhado em produzir a primeira história do Brasil escrita pelas mãos de um brasileiro¹⁶³, o escritor precisava ser capaz de, com a sua dar vida ao espírito da nacionalidade. E esse sentimento deveria ser procurado nas imagens provenientes da natureza tropical, o grande elemento diferenciador do Brasil com relação aos países europeus. Ao contrário do que veremos no pensamento de José de Alencar, analisado no capítulo seguinte, Varnhagen não considerava o indígena um símbolo positivo para a representação da nacionalidade. Aos seus olhos, entre eles “não existe o sublime desvelo, que chamamos patriotismo”, uma vez que nem mesmo “poderiam possuir instintos de amor de pátria gentes que, como nômades, a não tinham, e que limitavam a tão curtos horizontes a idéia de sociabilidade, que geralmente a não estendiam além dos da sua tribo ou maloca, a qual não dominava mais território que os contornos do distrito que provisoriamente ocupavam”.¹⁶⁴ A ignorância da idéia de pátria ou de “vida civilizada” e os traços culturais que lhes eram característicos provocavam em Varnhagen verdadeiro desprezo pelos indígenas.

É em função dessa leitura sumamente pessimista da cultura indígena que Varnhagen condenará as tentativas de elevá-lo a mito fundador da nacionalidade.

¹⁶² GUIMARÃES, *Nação...*, op. cit, p. 17.

¹⁶³ Antes dele, havia os escritos portugueses, que incluíam o Brasil na história do Império Português e uma obra dedicada a história da jovem nação, todavia, escrita por um inglês, Robert Southey.

¹⁶⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História*. Org. Nilo Odália. São Paulo: Ática, 1979. p. 37-38. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

Reproduzo uma passagem um pouco longa mas extremamente elucidativa no que toca a essa questão. Dizia Varnhagem em seu *Florilégio da poesia brasileira*, de 1850:

... nosso Brasil. Deus o fadear igualmente bem, para que aqui venham as letras a servir de refúgio ao talento, cansado dos esperançosos enganos da política! Deus o fadear bem, para que os poetas, em vez de imitarem o que lêem, se inspirem da poesia que brota com tanta profusão do seio do próprio país, e sejam antes de tudo originais – americanos. Mas que por este americanismo não se entenda, como se tem querido pregar nos Estados Unidos, uma revolução nos princípios, uma completa insubordinação a todos os preceitos dos clássicos gregos e romanos, e dos clássicos da antiga mãe-pátria – Não. A América, nos seus diferentes estados, deve ter uma poesia, principalmente no descritivo, só filha da contemplação de uma natureza nova e virgem; mas enganar-se-ia o que julgasse que para ser poeta original havia de retroceder ao *abc* da arte, em vez de adotar, e possuir-se bem dos preceitos do belo, que dos antigos recebeu a Europa. O contrário podia comparar-se ao que, para buscar originalidade, desprezasse todos os elementos de civilização, todos os preceitos de religião, que nos transmitiram nossos pais. Não será um engano, por exemplo, querer produzir efeito, ao ostentar patriotismo, exaltando as ações de uma caterva de canibais, que vinha assaltar uma colônia de nossos antepassados só para os devorar? Deu-nos Deus a inspiração poética para o louvarmos, para o magnificarmos pela religião, para promover a civilização, e exaltar o ânimo a ações generosas; e serão amaldiçoados, como diz o nosso poeta religioso.

...os vates em metro perigosos
Que abusaram da musa...
(Assunção, c. 2)

Infeliz do que dela se serve para injuriar a sua raça, seus correligionários, e porventura a memória de seus próprios avós!¹⁶⁵

Nessas palavras, Varnhagen deixou bastante claro o papel que caberia ao indígena na representação da nacionalidade brasileira. Seguramente, não seria o papel de protagonista, nem mesmo o de mito fundador. Caberia a eles, no máximo, o papel de contraponto ao feito colonizador português, grande objetivo da escrita da história de Varnhagen. Como demonstrou Arno Wehling, Varnhagen recusou o romantismo, especialmente o indianista, em bloco, chamando-o pejorativamente de “caboclisto”. A partir da leitura de Wehling, é possível sumarizar as idéias de Varnhagen contra o indianismo em três grandes questões, sendo elas: a) os indígenas não eram verdadeiramente autóctones, mas os “últimos invasores”, fruto

¹⁶⁵ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*: 1850. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*: Textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 236.

de imigrações asiáticas e européias; b) o indianismo confundia a inspiração nacionalista com a defesa da barbárie dos canibais que atacavam os portugueses, os matando e devorando e c) além de erro histórico, para ele defender o indianismo colocava em risco a afirmação do Estado Nação.¹⁶⁶

Não é meu objetivo, no entanto, rastrear pormenorizadamente todas as minúcias que envolviam as representações-construções da idéia de povo brasileiro nos debates em torno da nacionalidade ao longo do século XIX, até mesmo por ser essa, muito provavelmente, uma tarefa irrealizável. O que busquei até aqui foi apresentar algumas das problemáticas sobre a representação da brasilidade que marcaram os debates sobre a nação no oitocentos. Um dos aspectos que percorreram esse capítulo, e que acho importante realçar, é a formulação da idéia de que o povo seria o contraponto negativo da natureza brasileira.

Essa dicotomia, que nasceu com os relatos de viagem sobre o Brasil, fartamente glosados por nossos pensadores do século XIX, volta a ganhar forma no último quartel do mesmo século, especialmente em função da recepção das memórias de viagem de Luiz e Elisabeth Cary Agassiz e da difusão das teorias do assim chamado racismo científico, cujo principal centro de difusão é a Escola do Recife e a Escola Baiana de Medicina. Essa contradição, como pretendi demonstrar a partir dos comentários de autores contemporâneos, é uma espécie de *eterno retorno* da auto-imagem dos brasileiros.

¹⁶⁶ WEHLING, op. cit., p. 66.

2. A BRASILIDADE ROMÂNTICA. JOSÉ DE ALENCAR E SUA POÉTICA DA NACIONALIDADE

Por ventura não haverá no caos increado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?
José de Alencar

2.1 As Cartas sobre a Confederação dos Tamoios e o indianismo alencariano

A mais recente biografia de José de Alencar, publicada pelo jornalista Lira Neto, veio a lume com o mercadológico título *O inimigo do Rei*.¹⁶⁷ Ainda que seja claramente uma estratégia para atrair a atenção do grande público para a vida de um escritor do século XIX, cuja imagem é em geral associada às maçantes tarefas escolares, o título escolhido não mente. A característica mais marcante da imagem pública de Alencar é a polêmica. Foi assim que ele “explodiu” no cenário das letras brasileiras do século XIX: armando uma liça com o poeta Gonçalves de Magalhães, que teve como estopim a publicação da *Confederação dos Tamoios*, de autoria deste último.

Em função de características próprias ao cenário brasileiro, como seu diminuto público leitor e o grau de pessoalidade que as controvérsias intelectuais assumem, as polêmicas em torno de idéias tornaram-se muitas vezes violentíssimas. Elas significavam uma chave para a obtenção de capital social e simbólico; poderiam, dependendo de seu resultado, assegurar sucesso ou silêncio aos seus contendores. João Cezar de Castro Rocha acredita que as “polêmicas foram (e ainda são) autênticas batalhas pelo reconhecimento dos pares. Seu caráter estrutural se relaciona ao domínio da lógica da esfera privada e à exigüidade do

¹⁶⁷ NETO, Lira. *O inimigo do Rei*. São Paulo: Globo, 2006.

público. Daí a funcionalidade dos debates: eles asseguram técnicas cordiais de inserção”.¹⁶⁸ Todavia, nessa perspectiva escapa ao autor um elemento que penso ser importante realçar, a saber, o caráter programático de parte muito significativa das polêmicas.

A bile de, por exemplo, um Silvio Romero em suas (muitas) polêmicas pode por vezes mascarar a relevância do tema em discussão. A violência, seja simbólica, exercida pelos discursos ligados aos valores falocêntricos de força, intrepidez e valentia, seja aquela dos campos de batalhas ou dos duelos de sangue, foi uma das marcas mais profundas do mundo ocidental no século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Como demonstrou Peter Gay, especialmente em *O Cultivo do Ódio*, a violência é onipresente em diversos ritos de passagem socialmente significativos, assim como em discussões que de alguma forma colocassem em questão a honra dos envolvidos.¹⁶⁹ Isso ajuda a explicar o grau de acidez que as polêmicas assumiram, eclipsando por vezes o tema em discussão. Entendo que Araripe Júnior soube sintetizar de forma magistral a atitude de Silvio Romero como polemista ao afirmar: “Não permite sua índole franca e rude o uso de arma florentina. Se é agredido, defende-se a cacete, e não o aflige ver os miolos do adversário espalhados pela arena ensangüentada”.¹⁷⁰ Para Romero, um duelo que se encerra ao primeiro sangue não seria o bastante.

Mas o que o tom espetacular dessa *literomaquia* oculta? Há um conjunto de elementos bastante revelador de projetos intelectuais e de nacionalidade que permaneceu eclipsado pela crítica na medida em que ela se deteve mais na *performance* dos combates literários do que no que estava posto em questão. As saraivadas de golpes trocadas entre intelectuais como José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, Monte Alverne, Silvio Romero, Franklin Távora, para citar apenas alguns nomes, servem, antes de mais, como um indicativo do quanto o campo intelectual brasileiro do século XIX era multifacetado, falseando definições simples que buscam opor escolas literárias. É plausível afirmar que o tema que aflora mais

¹⁶⁸ ROCHA, João Cezar Castro. *O exílio do homem cordial*: Ensaios e revisões. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004, p. 42.

¹⁶⁹ Sobre o poder simbólico da violência no imaginário oitocentista, ver: GAY, Peter. *O cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁷⁰ ARARIPE JR., Tristão de Alencar. Silvio Romero polemista: 1898-9. In: _____. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1958. v. 3, p. 332.

fortemente nessas discussões do oitocentos e do início do XX é a nação. Mesmo em disputas em torno de poéticas, especialmente no debate romantismo v.s realismo, modernismo vs. parnasianismo, o que vem à tona é a querela em torno da poética mais adequada para a representação da nacionalidade brasileira.

Alexei Bueno, na apresentação de *Duelos no serpentário*,¹⁷¹ oferece elementos que corroboram essa tese, na medida em que elenca na coletânea um significativo conjunto de disputas que tomaram a imprensa brasileira e que tinham em comum temas ligados à representação da nacionalidade. Esse arco comportava questões relativas à adequação da representação do indígena brasileiro, elevado a mito nacional, como na querela em torno da *Confederação dos Tamoios*, o problema da cor local na obra de Machado de Assis, discutida pelo próprio com Silvio Romero, entre outras.

A partir desse pressuposto, fica claro que não se trata de obra do acaso o fato de José de Alencar haver se iniciado definitivamente no cenário das letras brasileiras por meio de uma diatribe com Gonçalves de Magalhães. Em que pese àquela altura Alencar não ser exatamente um estreante no universo literário, uma vez que manteve, ao longo dos anos de 1854 e 1855, um folhetim, *Ao correr da pena*, é possível afirmar que a sua “grande estréia” ficou marcada pela polêmica em torno da *Confederação dos Tamoios*, em 1856. Nessa disputa, ele desafiou algumas das principais figuras da *intelligentsia* nacional, a começar pelo próprio Magalhães, visto como o patrono do romantismo no Brasil. Some-se a isso o fato de a *Confederação dos Tamoios* ter sido publicada às expensas do Imperador com o claro objetivo de torná-la a imagem cristalizada do epos indianista, mais alto florão da brasilidade. Todos esses fatores acabaram por atrair as atenções para o nome de Alencar, garantindo parte do interesse com relação a *O Guarani*, publicado primeiramente como folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* no ano de 1857.¹⁷²

¹⁷¹ BUENO, Alexei; ERMAKOFF, Georges. *Duelos no serpentário*: Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2005. p. 16.

¹⁷² O folhetim *Ao Correr da Pena* foi publicado em duas séries, a primeira, de trinta e sete textos, publicados no *Correio Mercantil* e a segunda, de sete textos, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, Cf. ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

A rigor, essa “tentativa épica”, para usar a expressão irônica adotada por Antonio Candido¹⁷³ ao referir-se à *Confederação dos Tamoios*, trata da resistência dos indígenas brasileiros, no litoral do Rio de Janeiro, ao invasor português. Magalhães buscou equacionar, de uma parte, o elogio ao indígena brasileiro, que deveria, bem ao sabor romântico, ser elevado a símbolo nacional, e, de outra, a louvação do feito colonizador português. A síntese por ele encontrada consiste na louvação do índio catequizado, Tibiriçá, na crítica ao mau português, e no elogio dos feitos do bom português, o catequizador Anchieta.

A partir das críticas endereçadas por Ig/Alencar ao indianismo dos primeiros românticos na polêmica em torno da *Confederação dos Tamoios*, do ponto de vista programático, suas *Cartas* se tornaram uma espécie de divisor de águas do romantismo brasileiro. Ig obrigou autores já laureados pelo Imperador e pelos espaços de reconhecimento literário brasileiro a equacionarem pesadas críticas quanto à representação da nacionalidade brasileira em suas obras, especificamente no que toca ao índio brasileiro, assim como forçou uma redefinição desse espaço literário, obtendo rápida consagração literária.

As interpretações da atitude de Alencar – promover um ataque direto ao patrono do romantismo literário brasileiro –, em geral oscilam entre dois pólos: de um lado, os críticos que atribuem a instauração da polêmica com Gonçalves Magalhães a uma atitude idealista por parte de Alencar, que desejaria confirmar suas idéias sobre a poesia nacional e sobre os rumos que o romantismo deveria tomar no Brasil; de outro, os críticos que buscam interpretar a entrada de Alencar em um disputa com Magalhães como uma estratégia de consagração pessoal: vencer Magalhães em uma querela literária promoveria sua consagração pública.

De melhor proveito seria, entendo, optar pelo caminho do meio. A polêmica era algo inerente à *persona* pública de Alencar. Ao longo de toda a sua carreira como literato e como político, Alencar nunca se esquivou de uma disputa de idéias, mesmo ao tornar-se um nome consagrado das letras brasileiras, como quando entrou em debates acirrados com nomes na época tão inexpressivos quanto Franklin Távora ou quanto o então debutante nas letras Joaquim Nabuco, em 1875. Não

¹⁷³ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. 10ª ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006. p. 383.

obstante, é preciso dizer que, com relação à questão *Confederação dos Tamoios*, há diversos indícios de que Alencar sabia da importância de consagrar-se publicamente em um enfrentamento com o poeta apaniguado de D. Pedro II. O grau do desejo de consagração de Alencar, de medida incalculável, não altera, no entanto, o conteúdo de suas críticas ao poema de Magalhães, assim como não escamoteia a elaboração de um primeiro esboço teórico de sua poética da nacionalidade brasileira, fato esse da maior importância para o estudo de sua obra.¹⁷⁴

Sobre esse grande ensaio epistolar José Aderaldo Castello observou que as *Cartas* revelam mais sobre as noções estéticas e sobre a representação de Alencar do que sobre o poema por ele analisado. Castello faz questão de destacar que é mediante as cartas que Alencar consegue esboçar seu “conceito de indianismo, das idéias estéticas, das fontes e modelos que presidiram a elaboração dos seus romances indianistas e mesmo históricos”.¹⁷⁵ Nessa mesma direção andam as observações de Antonio Candido a respeito das *Cartas*. Ele reforça a idéia que defende a respeito de Alencar, especialmente no que toca ao conceito de poética, visto como um programa ou conjunto de regras que regem a representação. Cito uma passagem um pouco longa de Candido, na qual ele comenta o assunto. Dizia o crítico,

Se atentarmos para os corretivos que propõe, veremos surgir da polêmica todo um programa de literatura indianista, que em seguida executou, levando-nos a supor que *A confederação dos Tamoios* foi a mola que o atirou nessas veredas, o estímulo a cujo toque brotaram nele, ordenadas e prontas, as idéias que norteariam doravante esses aspectos de sua obra. *A crítica dos criadores é muitas vezes programa; examinando outros escritores, procuram ver claro neles mesmos; o que lhes desagrada é o que não fariam, e ao defini-lo são levados a definir as suas próprias intenções, até então meras veleidades ou impulsos subconscientes.* É impressionante, no caso, verificar a fidelidade com que realizou n’ *O guarani* (1857), n’ *Os filhos de Tupã* (1863), em *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) o programa

¹⁷⁴ Cavalcanti Proença em seu notável *José de Alencar na literatura brasileira* destaca a precocidade de Alencar como crítico. Segundo ele “nessa polêmica podemos ver a quantidade de informações de leitura armazenada por quem iria lançar-se à epopéia nacional criando Peri, Iracema e tantos outros tipos ainda e sempre vivos no coração do povo. Um meditado conhecimento da técnica estilística, de efabulação, de elementos imprescindíveis ou importantes da obra literária são expostos com segurança e com o entusiasmo da juventude”. PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 9.

¹⁷⁵ CASTELLO, José Aderaldo. A polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios* e o indianismo romântico. In: _____. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953. p. XL.

traçado nas *Cartas*, onde, absorvido pelo sonho interior, não chegou a fazer esforço real para compreender os motivos do poema de Magalhães. Era já então o criador que vislumbrara o caminho certo e se impacientava com atalhos secundários.¹⁷⁶ (Grifo meu.)

As interpretações de Castello e Antonio Candido, que aceito, concluem que Alencar fez da publicação de *Confederação dos Tamoios* uma oportunidade para, pela glosa do poema de Magalhães, apresentar a sua interpretação do que deveria ser o “poema nacional”. Fez das *Cartas* veículo de suas idéias sobre estética, sobre a contribuição do indígena para a formação da cultura brasileira e, igualmente, apresentou todas as suas insatisfações com relação ao que era produzido pelos primeiros românticos brasileiros. A polêmica com Magalhães foi uma primeira oportunidade de Alencar usar o material acumulado em suas leituras sobre a história do Brasil, que mais tarde substanciaram romances como *O Guarani*, cuja publicação inicia logo após o término da arenga com Magalhães. Da mesma forma, foi o impulso necessário para que Alencar esboçasse uma sistematização de sua poética da nacionalidade brasileira.

O interesse de Alencar por temas brasileiros que comentei acima foi, em diversas oportunidades, por ele referido. Em *Como e porque sou romancista*, por exemplo, ele procura pelas primeiras motivações de seu gosto pela literatura, especialmente pelo romance, remexe algumas imagens que marcaram sua infância, como a viagem pelo nordeste do Brasil, na qual conheceu a paisagem brasileira que o encantaria por toda a sua vida,¹⁷⁷ além de narrar fatos de sua formação em Direito, dividida entre as Faculdades de Direito de Olinda e São Paulo.

Sobre a sua predileção pelo romance, Alencar oferece um elemento interessante ao rememorar os tempos em que lia as obras ao gosto da época para a

¹⁷⁶ CANDIDO, op. cit., p. 676.

¹⁷⁷ ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: _____. *O Guarani*. v. 1, p. 49-50. Além dessa passagem, na qual o próprio Alencar fala sobre o quanto fora impregnado por essas imagens, Cavalcanti Proença também sublinha essa viagem como elemento onírico na imaginação do menino que logo se faria escritor. Diz ele: “Essa viagem memorável, desde Fortaleza, descendo pelo vale dos rios, varando caatingas, trepando as encostas quase a pique da Chapada do Araripe, navegando o baixo São Francisco – que aos olhos do menino pareceu um mar – rompendo o sertão baiano, imprimiu indelevelmente na memória do pequeno José o cenário em que faria viver os seus heróis, a côr local que combinaria em nuances de muita beleza, na sua obra romântica”. PROENÇA, op. cit., p. 5.

sua mãe, tias e irmãs. Segundo ele foi “essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre tôdas a de minha predileção”.¹⁷⁸ A paixão pelo romance e, mais do que isso, a familiaridade com os romances escritos entre as últimas décadas do século XVIII e as primeiras décadas do século XX explica a intimidade de Alencar com a forma do folhetim e do melodrama. Como comentou Alencar em seu texto memorialístico, a biblioteca familiar era constituída por alguns dos títulos mais lidos e referidos à época. Segundo Alencar, ela “compunha-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros que já não me recordo”.¹⁷⁹ Em que pese não ser esse meu interesse direto, cumpre destacar que a defesa da “forma romance” no texto de Alencar não consiste em simples rememoração. Ele havia feito, muitos anos antes, em sua diatribe com Gonçalves Magalhães, uma defesa intransigente do romance em detrimento do poema épico, por considerá-lo um gênero mais apto a plasmar a história da nacionalidade. Isso é particularmente interessante na medida em que romance e história, ao longo de boa parte do século XIX, não chegavam a ser gêneros opostos e, como veremos a seguir, essa proximidade interessa a Alencar.

Em outra passagem de *Como e porque sou romancista*, o autor evoca os anos de estudante da Faculdade de Direito, lembrando os interesses intelectuais que escapavam a seu frenético consumo de romancistas, especialmente franceses, como Honoré de Balzac e Alexandre Dumas, além de Walter Scott e Cooper. Ele recorda que os “estudos de filosofia e história preenchiam o melhor de meu tempo, e de todo me atraíam”.¹⁸⁰ Mais à frente, prossegue narrando suas experiências de leitura, já evocando as sementes de algumas de suas obras mais conhecidas:

Em Olinda, onde eu estudava o meu terceiro ano, e na velha biblioteca do Convento de S. Bento a ler os cronistas da era colonial, desenhava-se a cada instante, na tela das reminiscências, as paisagens do meu pátrio Ceará. Eram agora os seus tabuleiros gentis; logo após as várzeas amenas e graciosas;

¹⁷⁸ ALENCAR, *Como e porque...*, op. cit., p. 56.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 56. Marlyse Meyer, em *Folhetim, uma história*, apresenta uma análise bastante instigante do papel do folhetim, dos melodramas e de seus antecessores, o romance negro e o romance moral à Richardson. Ver: MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹⁸⁰ ALENCAR, *Como e porque...*, op. cit., p. 62.

e por fim as matas seculares que vestiam as serras como a araróia verde do guerreiro tabajara.

E através destas também esfumavam-se outros painéis, que me representavam o sertão em tôdas as suas galas de inverno, as selvas gigantes que se prolongam até os Andes, os rios caudalosos que avassalam o deserto, e o majestoso S. Francisco transformado em um oceano, sôbre o qual eu navegara um dia.

Cenas estas eu havia contemplado com os olhos de menino de dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palheta cearense.

Uma coisa vaga e indecisa que devia parecer-se com o primeiro brôto do *Guarani* ou *Iracema*, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época.¹⁸¹

As horas de vigília, dedicadas à leitura dos viajantes e dos cronistas da época colonial assim como ao estudo das línguas do tronco Tupi, se refletiram na feitura de muitas de suas obras, como *O Guarani* e *Iracema*, por ele lembradas, ou como *As minas de prata*, *Til* ou *A guerra dos mascates*, que abordam outros aspectos do passado colonial brasileiro. Essa pesquisa histórica sobre os indígenas brasileiros e sobre os contornos naturais destas terras, antes de se materializarem em sua prosa ficcional, foi empregada na sua glosa da *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães.

Amparando-se tanto em suas andanças pelo país quanto na propalada leitura dos viajantes e cronistas coloniais, com as quais coteja a obra de Magalhães, Ig/Alencar intentou demonstrar a inadequação daquilo que esse último apresentou como expressão do poema nacional. A principal crítica que Alencar endereça a Magalhães gira em torno do problema da cor local, conceito bem ao sabor da época. Esse efeito, pretendido por tantos romancistas e historiadores do oitocentos, era lido como uma das chaves para a representação da nacionalidade.

Oriundo do campo das artes plásticas, especialmente a partir do século XVII, o conceito de “cor local” é definido pelo *Dicionário Oxford de Arte* como a “cor ‘verdadeira’ de um objeto ou região”. Essa veracidade deveria ser garantida pelas condições ideais da observação, livre de qualquer elemento mediador, como uma

¹⁸¹ Ibidem, p. 64.

refração de luz que pudesse distorcê-la.¹⁸² No final do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX, o conceito passou a ser empregado por romancistas, especialmente no romance histórico, com autores como Walter Scott, Fenimore Cooper e René Chateaubriand, bem como na prosa de historiadores narrativistas como Augustin Thierry, Victor Cousin e Jules Michelet.¹⁸³ Nesse processo de ressemantização, “cor local” passou a ser entendida como o efeito capaz de assegurar a veracidade de uma narrativa e a adequação seja da descrição dos costumes de um povo, seja da descrição das paisagens naturais de uma nação. A consciência com relação a esse efeito narrativo ofereceu aos escritores de alguma forma filiados ao pensamento romântico, sejam romancistas ou historiadores, um elemento de grande importância para a constituição de suas poéticas e teorizações sobre a representação; a idéia da singularidade e especificidade local, do caráter único de uma determinada nação ou cultura em relação às demais.

É em torno desse conceito que se dá a discórdia entre os representantes do romantismo brasileiro. Todos buscavam representar, o mais fielmente possível, a essência da nacionalidade brasileira. Todos se acreditavam capazes de representar de forma verossímil a nacionalidade. Confrontavam, assim, diferentes poéticas em busca da “essência da brasilidade”, buscando convencer o público do elemento que poderia dar visibilidade ao caráter único da brasilidade no concerto das nações. Identificar o indígena ou a edênica natureza tropical como *leitmotiv* do mito fundador da nacionalidade brasileira não era o bastante. Era preciso encontrar o timbre mais verdadeiro dessa nacionalidade para assim representá-la sem mácula.

A importância depositada por Alencar nesses elementos acima expostos ajuda a compreender seu zelo na escolha das tintas que darão forma tanto a natureza brasileira quanto de seus habitantes. Sejam os habitantes anteriores ao contato, seja a população do Brasil Colonial, seja a sociedade fluminense de sua época. Esse zelo reflete-se no texto de Alencar como uma preocupação historiadora que se manifesta como vontade de verdade, o que explica tanto o nada desprezível

¹⁸² CHILVERS, Ian. Cor local. In: _____. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 126.

¹⁸³ GAUCHET, Marcel. Les lettres sur l'histoire de France d'Augustin Thierry: L'alliance austère du patriotisme et de la science. In: NORA, Pierre (Ed.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1986. v. 2: La nation.

volume de citações de narrativas dos viajantes que podem ser perseguidas na ficção alencariana, quanto uma preocupação interpretativa que o aproxima das filosofias da história do século XVIII e do início do século XIX.

Detenho-me primeiramente na análise dos aspectos documentais da prática historiadora de Alencar para, no próximo sub-capítulo, analisar as influências das filosofias da história em suas teorizações sobre a nacionalidade brasileira. Destarte, mantendo a atenção voltada para o uso das fontes em sua obra, é preciso voltar os olhos para seu primeiro grande romance, *O Guarani*, publicado um ano após a polêmica com Gonçalves de Magalhães. Na perigrafia desta obra, Alencar deixa entrever o material sobre o qual trabalhou na criação de sua história. Mantendo os olhos voltados para os elementos paratextuais, chama a atenção seu zelo pelas notas de rodapé. Ficcionalista, prezava-as como os historiadores de sua época. *O Guarani* foi publicado constando de 57 notas de rodapé. Várias delas são longas, explicativas e repletas de referências a documentos compulsados pelo autor. Ora aparecem a fim de emprestar legitimidade às pinturas feitas por Alencar do Brasil colonial, ora para oferecer explicações filológicas às expressões de origem tupi, incorporadas pelo autor à estrutura da obra. As notas, como assevera Anthony Grafton, “fornecem suporte empírico para as histórias contadas e os argumentos apresentados”.¹⁸⁴ Seguramente pode parecer estranho, ao leitor contemporâneo, que figurem em uma obra de ficção. Todavia, a intenção de Alencar era a de ficcionalizar a partir de fatos da história do Brasil, fazendo de sua obra, pensando-a como um todo, uma grande interpretação da formação da nacionalidade brasileira antes da chegada dos portugueses, durante o período de colonização e, igualmente, do Brasil de sua época.

Sobre a “intenção historiadora” da literatura Alencar, no entanto, é preciso dizer que ela vem ao lado de uma “imaginação transbordante”, genuinamente “transfiguradora da realidade”, para lembrar Augusto Meyer.¹⁸⁵ Assim, e é difícil

¹⁸⁴ GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição*. Pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Campinas: Papyrus, 1998. p. 7.

¹⁸⁵ Refiro *en passant* ao conhecido ensaio de Augusto Meyer sobre a obra de Alencar onde ele afirma: “Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. Poeta do romance, romaneava tudo”. MEYER, Augusto. Alencar. In:

precisar o grau de intencionalidade desse procedimento¹⁸⁶, a nota de rodapé acaba por ser um segundo livro, no qual Alencar dialoga “cientificamente” com as fontes compulsadas na preparação do romance e com historiadores seus coetâneos.¹⁸⁷ Nas notas que acompanham *O Guarani*, são explicitadas as fontes pesquisadas para a escrita do romance, composta majoritariamente, como já frisado, de viajantes e cronistas quinhentistas. Segundo o próprio Alencar, da leitura dos viajantes saíram o nome do romance, a construção dos personagens, as descrições da paisagem, bem como os costumes indígenas que nele figuram. Mesmo aqueles mais fantásticos, como a caça da onça, bastante lembrado como um exemplo de sua hiperbólica imaginação romanesca.

Entre outros possíveis, gostaria de destacar dois exemplos do trabalho de Alencar com as fontes de pesquisa. Na segunda nota que aparece na obra, Alencar remete a Silva Lisboa, *Anais do Rio de Janeiro*, aqueles leitores que quisessem informações mais detalhadas sobre o rio Paqueta à época em que se passa a trama. A passagem do romance à qual se refere essa segunda nota, uma longa descrição do Paqueta e das florestas que o contornam, é bastante citada como modelo das descrições alencarianas da natureza tropical.¹⁸⁸ Nas palavras do próprio

ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979. p. 188.

¹⁸⁶ A questão da intencionalidade na obra de José de Alencar é importante, especialmente quanto a sua fortuna crítica. É corrente entre os críticos que escreveram sobre Alencar, entre eles Silvio Romero, José Veríssimo, Nelson Werneck Sodré, Roberto Schwartz e Luiz Costa Lima, a idéia de que sua obra fosse marcada pela “ausência de consciência ficcional”. Alencar foi, em função disso, usado como um dos exemplos de autor cego à realidade circundante pelos seus excessos imaginativos. Para uma interpretação provocativa da fortuna crítica de Alencar, colocando essa questão em xeque, ver: BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: O romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Especialmente p. 98-116.

¹⁸⁷ Alencar desempenhou nas notas de rodapé que acompanham a grande maioria de seus romances o papel de um historiador. Levadas em conta as suas idiosincrasias, seu trabalho de crítica das fontes e de discussão de teses lançadas mesmo por “historiadores de ofício” como Varnhagem torna isso patente. Volto ao texto de Grafton sobre as notas de rodapé e seu papel na narrativa histórica oitocentista em passagem na qual ele afirma que foram duas as principais funções por elas desempenhadas. Segundo ele: “Em primeiro lugar, elas convencem: convencem o leitor que o historiador realizou uma quantidade aceitável de trabalho, o suficiente para mentir dentro dos limites toleráveis do campo. Como os diplomas na parede do dentista, as notas provam que os historiadores são praticantes ‘bons o bastante’ para ser recomendados e consultados – mas não que possam executar qualquer operação específica. Em segundo lugar, indicam as principais fontes que o historiador realmente usou. Embora as notas de rodapé comumente não expliquem o curso exato da interpretação que o historiador faz desses textos, elas muitas vezes dão ao leitor que possui um espírito suficientemente crítico e aberto pistas para permitir que o imagine – em parte. Nenhum instrumental pode dar mais informações – ou mais garantia – do que essas”. GRAFTON, op. cit., p. 30.

¹⁸⁸ Entre outras análises do tema, cf. SÜSSEKIND, op. cit., p. 200 e MARCO, Valéria de. *A perda das*

Alencar, para “se conhecer a exatidão dessa descrição do rio Paquequer naquela época, leia-se B. da Silva Lisboa, Anais do Rio de Janeiro, 1º tomo, pág. 162. Hoje as grandes plantações de café transformaram inteiramente aqueles lugares outrora virgens e desertos”.¹⁸⁹ Essa nota refere-se logo às primeiras páginas de *O Guarani*, onde o cenário da trama é apresentado. A natureza que tudo contorna, que tudo abraça e que tudo embeleza é, aos olhos de Alencar, o grande palco e o motor da trama. Ou, nas suas palavras: “Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa”.¹⁹⁰ Frente a essa passagem de *O Guarani*, remeto para a primeira parte do primeiro capítulo, onde discuto as imagens construídas sobre a natureza tropical pelos viajantes e cronistas coloniais.

Àquela altura do primeiro capítulo discutia o *topos* do edenismo e a força das imagens da natureza tropical como um dos elementos de definição da nacionalidade brasileira. Em *O Guarani*, drama dos primeiros tempos da colonização brasileira, a natureza é sublime e, na mesma medida, esmagadora. Grande palco do drama humano da colonização do Brasil, ela é apresentada tanto pelos viajantes quanto pelos românticos especialmente como o elemento que diferenciaria essencialmente o Brasil do resto das nações da Europa e da América do norte: seria impossível conceber, dentro do conjunto de idéias que balizava o pensamento dos nossos românticos, que em um espaço geográfico único fossem reprisados padrões de conduta europeus.

O segundo exemplo que gostaria de apontar está na nota em que Alencar comenta a construção de seu personagem central, o índio Peri. Ali, ele assegura haver pesquisado o modo de vida dos indígenas brasileiros nos cronistas do século XVI. Essa referida pesquisa, esse conhecimento das fontes, é o elemento que o habilita a falar sobre eles com autoridade. Dizia Alencar que o tipo por ele descrito foi “inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas”. Como já foi demonstrado por diversos autores que se debruçaram sobre o estabelecimento da escrita da história do Brasil, nas primeiras décadas do século XIX foram publicados inúmeros relatos de viagem, em sua maioria quinhentistas, em

ilusões: O romance histórico de José de Alencar. Campinas: Unicamp, 1993. p. 26-30.

¹⁸⁹ ALENCAR, *O Guarani*, op. cit., v. 2, p. 543.

¹⁹⁰ ALENCAR, *O Guarani*, op. cit., v. 1, p. 82.

um amplo movimento de busca da gênese da nacionalidade brasileira. Como demonstro no primeiro capítulo dessa tese, os relatos de viagem e as crônicas do passado colonial são utilizados, no século XIX, como a principal fonte para o conhecimento da formação do território e para a invenção de uma idéia de povo brasileiro, criação oitocentista.

Seguindo os passos de Flora Süssekind, é relativamente simples situar a obra dos primeiros românticos e as origens da prosa de ficção no Brasil no âmbito desse conjunto de esforços de busca de uma gênese da nacionalidade.¹⁹¹ Alencar está posicionado nesse amplo movimento, sendo freqüentes em sua perigrafia referências aos textos de viajantes estrangeiros. Coloca-se, na nota à qual dedico esse comentário, como um autor que estava de posse de um amplo conhecimento do que circulava nessa seara. Frente às divergências dos muitos cronistas do século XVI, que afirmava conhecer, Alencar escolhe guiar-se por Gabriel Soares de Souza. Segundo o autor, uma vez que ele “escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois”,¹⁹² ele deveria ser capaz de guiá-lo na tarefa de descrever o índio Peri. Nessas notas, o autor expressa a inquietude da busca de contato com uma origem não conspurcada do indígena, contato mediado pelos olhos do viajante, daquele que tivesse conhecido os indígenas intactos das contaminações geradas pela mistura com o colonizador português. Na mesma medida, essas notas descortinam seu projeto, o de encontrar a seiva da nacionalidade brasileira original, intocada. A criação de um passado que permitisse pensar a nacionalidade brasileira no momento que vivia, época marcada por indefinições.

Essa breve incursão pela oficina literária de Alencar, entrevista em suas notas ao romance, permite que se entendam, com maior clareza, algumas das críticas por ele endereçadas ao poeta d'*A Confederação dos Tamoios*. Ao ler o poema épico de Magalhães, Alencar entende que ele não havia compreendido os tons da natureza que visava retratar, assim como não conhecia a cultura dos habitantes dessas terras. Ele discordava das opções de Magalhães na construção poética dos

¹⁹¹ SÜSSEKIND, op. cit.

¹⁹² ALENCAR, *O Guarani*, op. cit., v. 2, p. 543.

costumes indígenas e, especialmente, das suas tentativas de traduzir a cosmovisão dos autóctones.

Nas suas críticas a Magalhães, sub-repticiamente Alencar buscava mostrar que perseguia uma imagem mais seminal, mais próxima do universo mítico dos indígenas brasileiros, alimentando a quimera de uma espécie de abandono de si.¹⁹³ Alencar acreditava, muito ao sabor de algumas filosofias da história de caris romântico, ser possível passar por uma conversão pela linguagem, passar de civilizado a tupi. Por exemplo, ao afirmar que, caso “fosse poeta, e quizesse cantar a minha terra e as suas bellezas, se quizesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéas de homem civilizado”.¹⁹⁴ Esses argumentos de Alencar irão se tornar mais complexos quando colocados em perspectiva, na medida em que, na última seção desse capítulo, forem retomadas as críticas dirigidas ao autor nos últimos anos de sua carreira literária, críticas que voltam contra ele alguns dos argumentos que inicialmente usou contra Magalhães.

Na passagem da primeira “carta” escrita por Alencar, que cito logo abaixo, ele critica em Magalhães a sua incapacidade em construir uma representação verossímil dos indígenas brasileiros. Se a preocupação histórica era o *leitmotiv* romântico por excelência, Magalhães pecava por não ser capaz de traduzir a especificidade histórica dos feitos dos indígenas brasileiros. E mais: não conseguia dar-lhes a grandeza da poesia da liberdade, não conseguia contrastar a grandeza do passado heróico com o mesquinho cotidiano, vontade de evasão que mobilizou boa parte dos exotismos da poética romântica. Afirmava Alencar:

A pintura da vida dos indios não tem, na minha opinião, a menor beleza; uma

¹⁹³ Em uma bonita passagem, na qual Alencar faz menção ao romantismo alemão, afirma: “Faria uma *viagem no azul*, como dizem os Allemães, penetraria no seio d’essas florestas seculares, subiria os alcantis das montanhas, vogaria sobre as aguas dos rios magestosos; e ahi, em face da natureza, tendo por juiz Deus, e por testemunha esse mesmo sol que o poeta invocou, perguntaria ao homem de sentimento se aquella era a mesma terra dos Tamoyos?” ALENCAR, José de. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953. Sétima carta, p. 50. Doravante, ao tratar das cartas da polêmica, indico apenas o número da carta e da página.

¹⁹⁴ ALENCAR, *Cartas...*, op. cit. Carta primeira, p. 5.

pagina de um viajante qualquer a respeito da vida nomade dos Arabes do deserto é mais cheia dessa poesia da liberdade selvagem do que a parte do poema a que me refiro.

Demais, o autor não aproveitou *a idéa mais bella da pintura; o esboço historico d'essas raças extinctas, a origem d'esses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas*, davão por si só materia a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruido, sem aparato, como modesto fructo de suas vigílias.¹⁹⁵

Ao falar da “idéa mais bella da pintura”, Alencar referia-se, é possível, ao tema da cor local, algumas páginas atrás discutido. Na interpretação de Alencar, faltava a Magalhães a capacidade de tornar épicos os feitos históricos dos indígenas, em primeiro lugar, por não acreditar que Magalhães conhecesse adequadamente essa história, em segundo lugar, por acreditar que Magalhães a olhava com distância, não lhe emprestando a grandeza necessária. O que Alencar busca demonstrar é que nessas primeiras décadas de trabalho de construção da nacionalidade, o maior tributo que os homens de letras brasileiros poderiam prestar à história em construção seria dedicar aos indígenas, fonte original da história da nação, o estudo necessário para que suas lendas e tradições pudessem ocupar nessa história o papel de um verdadeiro mito fundador, como ocuparam os primeiros guerreiros gregos na história do helenismo.¹⁹⁶ E algumas das críticas mais severas de Alencar incidem exatamente nesse ponto, ou seja, na inconformidade dos versos de Magalhães com o que deveria ser um poema épico. Para Alencar, o rapsodo protegido de D. Pedro II não fez de seu poema um verdadeiro épico, na medida em que não dá grandeza épica aos indígenas do poema.

Com *A Confederação dos Tamoios*, Magalhães mostrava-se, aos olhos de Alencar, insensível à grandeza mítica que poderia ser extraída das histórias, das lendas e dos mitos tupis. Ele operaria de maneira ainda acanhada com o “complexo mitológico”¹⁹⁷ que o indianismo deveria oferecer à intelectualidade brasileira nos

¹⁹⁵ Ibidem, p. 6.

¹⁹⁶ Dizia Alencar sobre *A confederação dos Tamoios*: “O pensamento do poema, tirado dos primeiros tempos coloniaes do Brasil, é geralmente conhecido; era um bello assumpto que, realçado pela grandesa de uma raça infeliz, e pelas scenas da natureza esplendida de nossa terra, dava thema para uma *divina epopéa*, se fosse escripto por Dante”. ALENCAR, *Cartas...*, op. cit. Carta primeira, p. 4.

¹⁹⁷ MERQUIOR, op. cit., p. 79.

frementes anos de afirmação da nacionalidade. Mais do que isso, se ele não fora capaz de fazer das histórias dos indígenas brasileiros uma verdadeira epopéia, fora ainda menos capaz de compreender que o “novo mundo” exigia uma forma literária nova. Não era cabível, argumentava Alencar, que a mesma forma utilizada para cantar os feitos de Aquiles e Heitor servisse para cantar os feitos dos povos americanos, cuja história estava sendo escrita. Dizia ele, ainda na primeira *Carta*:

A fôrma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troya, e os combates mythologicos não póde exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da America. *Por ventura não haverá no cahos increado do pensamento humano uma nova fôrma de poesia, um novo metro de verso?*¹⁹⁸

A assertiva que epigrafa esse capítulo, extraída da passagem acima, deixa clara a intenção de Alencar. Ele julgava imperativo aos poetas que cantavam essas histórias, especialmente aqueles que buscavam compreender as lendas e as idéias dos povos que seriam, no ideário romântico, a origem da nacionalidade, que se desprendessem de velhas fórmulas e criassem uma forma nova que fosse capaz de traduzir a experiência cultural do Novo Mundo. E era essa a tarefa que Alencar pretendia cumprir.

Para tanto, seu primeiro passo foi empreender uma investigação do passado colonial brasileiro, esforço que deveria redundar na compreensão das estruturas de pensamento dos povos indígenas e tomar-lhes as lendas e histórias como o momento fundador da nacionalidade brasileira. Essa interpretação do pensamento indígena e de seus costumes, para Alencar, deveria se concretizar na representação literária desse indígena. Em uma de suas glosas ao poema de Magalhães, afirma que “a heroína do poema do Sr. Magalhães, é uma mulher como qualquer outra”. Aos seus olhos, Magalhães não havia sido capaz de captar a particularidade dos indígenas brasileiros, uma vez que “as virgens índias do seu livro podem sair d’elle e figurar em um romance arabe, chinez, ou europeu”, para isso bastava que “deixassem as pennas do tocano que mal as cobrem”, essa índias poderiam “vestir-

¹⁹⁸ ALENCAR, *Cartas...*, op. cit. Carta segunda, p. 17.

se á moda em casa de Mme. Barat e Gudim, e ir dansar a walsa no Cassino e no Club com algum deputado”.¹⁹⁹

Para José de Alencar, o que Magalhães realizou, sob a expectativa de criar um verdadeiro poema nacional, foi uma obra na qual se ouve a voz de um civilizado a rimar português castiço com algumas expressões indígenas, pinçadas em um dicionário. A crítica, não obstante, tem demonstrado que a radicalidade da crítica alencariana não chegou a ser completamente preenchida no momento imediatamente posterior, em que o crítico passou à pele de romancista, publicando *O Guarani*. Não faço aqui, entretanto, as vezes de crítico literário. O que parece importante frisar nesse momento é que nas *Cartas* Alencar conseguiu cristalizar uma imagem bastante contundente do que deveria ser sua poética da nacionalidade brasileira, formulação que não necessariamente ia ao encontro das expectativas do projeto nacionalista do Império.

A expectativa da Corte, ao financiar a criação de um poema nacional, não era a de criar uma exaltação do indígena que fizesse com que sua imagem se sobrepusesse a do colonizador português. Se ao indígena cabia o papel de mito fundador da nacionalidade ao lado da exaltação ufanista da natureza tropical, esse indígena deveria, em certa medida, estar submetido ao feito civilizador do lusitano. A formulação alencariana inscrevia-se nesse debate como ruído e estranhamento. Ele pretendeu, antes de mais, devotar seu trabalho à interpretação do modo de vida e ao pensamento dos indígenas pré-contato. Esperava compreender a *weltanschauung* autóctone, demonstrando uma pretensão característica do romantismo de buscar a “essência” ou a “origem” da nacionalidade no conjunto de mitos e lendas dos “povos formadores”. Creio que a passagem abaixo sirva como um esboço dessa questão, que será explorada em importantes textos críticos de Alencar, publicados junto aos romances *Iracema*, *Sonhos d’Ouro* e *Ubirajara*. Dizia Alencar:

De ha algum tempo se tem manifestado uma certa tendencia de reacção contra essa poesia *inçada de termos indigenas*, essa escola que pensa que a nacionalidade da litteratura está em algumas palavras: a reacção é justa, eu

¹⁹⁹ ALENCAR, *Cartas...*, op. cit. Carta terceira, p. 20.

também a partilho, porque entendo que essa escola faz grande mal ao desenvolvimento do nosso bom gosto litterario e artistico.

Mas o que não partilho, e o que acho fatal, é que essa reacção se exceda; que em vez de condemnar o abuso, combata a cousa em si; que em lugar de stygmatisar alguns poetastros que perdem o seu tempo a estudar o dictionario indigena, procure lançar o ridiculo e a zombaria sobre *a verdadeira poesia nacional*.

Esses que assim procedem tem uma idéia que não posso admitir; dizem que as nossas raças primitivas eram raças decahidas, que não tinham poesia nem tradições; que as línguas que fallavão eram bárbaras e faltas de imagens, que os termos indigenas são mal sonantes e pouco poéticos; e concluem d'aqui que devemos vêr a natureza do Brasil com os olhos do europeu, exprimil-a com a phrase do homem civilisado, e sentil-a como o individuo que vive no doce *comfortable*.²⁰⁰ (Grifo meu.)

A passagem é rica em sugestões sobre temas aos quais Alencar retornará em diversos momentos ao longo de sua carreira literária. Em primeiro lugar, o conselheiro Alencar alfineta Magalhães e Manuel de Araújo Porto Alegre, entre outros; o primeiro, alvo do conjunto da crítica de Alencar e o segundo, além de autor de alguns livros de versos, um dos mentores intelectuais dos *hommes de lettres* do Segundo Reinado. A principal crítica que recai sobre ambos está no fato de a sua poesia indianista ser a visão do civilizado sobre o indígena despida, no entendimento de Alencar, de um esforço de tradução cultural dos valores do povo retratado. A incorporação de algumas expressões tupis acaba por ser um floreio retórico desconectado do universo de valores que busca simbolizar, dando-lhe a sensação de pastiche e de colagem, mas não de um esforço hermenêutico, o que seria mais coerente com a plataforma intelectual do pensamento romântico. Há em Alencar o desejo de conseguir compreender a visão de mundo do indígena e traduzir o mundo à sua volta nesses termos. Rimar expressões tupis com português, isso seria tarefa para os maus poetas.

Há, no entanto, uma preocupação conceitual por parte de Alencar que vale destacar. Ele buscou prevenir-se de vinculações de suas críticas ao “primeiro indianismo” com a retórica anti-indianista que vazava a escrita da história do Brasil de Francisco Adolpho de Varnhagen, por exemplo. Como salientou Manoel Salgado Guimarães, Varnhagen julgava prejudicial vincular a imagem da nacionalidade

²⁰⁰ ALENCAR, *Cartas...*, op. cit. Carta quarta, p. 27.

brasileira ao indígena, mito de origem negativo por aproximar a brasilidade à barbárie. Para os intelectuais que se filiavam a essa corrente de pensamento, a história do Brasil deveria ser a história dos feitos civilizadores dos portugueses.

2.2 Poética da nacionalidade, poética da história.

Como busquei demonstrar, a primeira manifestação da plataforma intelectual de Alencar, de seu programa artístico de representação da nacionalidade, que chamo poética da nacionalidade, tem na polêmica com Gonçalves de Magalhães seu afloramento. Essa primeira definição de sua poética se dá como ruptura, atacando em duas frentes: de um lado, uma ruptura pessoal, colocando sua carreira literária em rota de colisão com alguns dos nomes mais consagrados da literatura brasileira de então; de outro lado, quase como um desdobramento disso, sua poética se coloca como uma ruptura com a primordialidade da imagem do luso como imagem-síntese ou mesmo matriz da nacionalidade brasileira.

Nesse segundo desdobramento da criação de sua poética, sua negação de modelos representacionais que depositavam o primado da nacionalidade na figura do colonizador português se apresenta como uma contra-narrativa identitária. A gênese da nacionalidade brasileira deveria ser buscada em imagens mais ancestrais do que a chegada das naus portuguesas. O que Alencar propõe é uma compreensão da visão de mundo indígena, mediante o estudo e a interpretação das suas cosmogonias e cosmologias, que se manifestariam nas lendas e mitos desses povos. Vale lembrar aqui uma passagem de Haroldo de Campos, na qual ele traça um paralelo entre o interesse de Alencar pelo tupi e a busca do ideal grego feita por Goethe. Haroldo de Campos entendia que o “tupi, para Alencar, era o grego idealizado que nos faltava, a chave de acesso à *aetas aurea*, a possibilidade de reescrever o mito de origem pela língua adâmica em estado de infância e de natureza”.²⁰¹ A arqueografia representada por *Iracema* ou *Ubirajara*, busca de uma

²⁰¹ CAMPOS, Haroldo de. Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do C O M O. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 159.

língua original que expressasse a *forma mentis* do indígena ainda inveno do contato com o colonizador era a busca de Alencar, cujos princípios epistemológicos estavam intimamente ligados às filosofias da história.

Destarte, o esforço de compreender de que forma é estruturada a poética da nacionalidade de Alencar implica, nesse momento, analisar a plataforma intelectual à qual ele se filia, qual o conjunto de idéias sobre cultura e nação com o qual ele dialoga. Isso exige tentar apresentar algumas das linhas de força do historicismo e das filosofias da história de cariz romântico, fontes nas quais Alencar bebeu, dedicando um cuidado especial à reflexão a respeito da diferença cultural, debate que impregnava o pensamento de fins do século XVIII e das primeiras décadas do século XIX.

Nessa época floresceram os movimentos românticos na Europa, especialmente na Alemanha e na França, tendo como *leitmotiv*, ao menos do ponto de vista propriamente filosófico, a reação a alguns princípios do pensamento iluminista, especialmente à noção de universalidade e de progresso. Paul Hamilton sintetizou de forma clara e precisa o contexto no qual surge o historicismo, que para ele, em suas manifestações nos séculos XVIII e XIX não é facilmente dissociável do romantismo. Para Hamilton,

O historicismo emerge em reação à prática de deduzir de primeiros princípios verdades sobre como as pessoas são obrigadas a se organizar social e politicamente. As leis naturais que governam o comportamento humano em todos os tempos são formuladas, e culturas avaliadas pelo grau em que se aproximam desse padrão ideal. Os historicistas se opõem a essa tradição, que, primeiramente associada ao Iluminismo, estende-se, em diferentes versões, dos teóricos jusnaturalistas do século XVIII às sofisticações de Kant e Hegel. Eles argumentam, ao invés disso, que a natureza humana é variada demais para que tal legislação possa ser universalmente aplicável. Eles têm, então, de desenvolver um modelo para apreender a diversidade social e cultural diferente do paradigma científico, governado por leis, do Iluminismo. A estética romântica, aquele sentido de uma riqueza humana não mesurável pelo cálculo científico e melhor equacionada com uma grandeza natural que similarmente exceda a computação, de imediato se oferece para esse propósito.²⁰²

²⁰² HAMILTON, Paul. *Historicism*. 2nd ed. London: Routledge, 1996. p. 2.

Se concordarmos com Hamilton, poderemos facilmente afirmar que o par historicismo-romantismo manifesta-se, a rigor, como duas faces de uma mesma crítica, bastante bem articulada e com inúmeras ramificações, ao projeto que por comodidade chamaremos de iluminista. Na filosofia seus pontos altos podem ser encontrados na crítica de Vico a Descartes ou na crítica de Herder a Voltaire. Na literatura, manifestou-se mediante uma larga produção de obras tematizando a vida de povos antigos e exóticos, como na prosa de um Chateaubriand, de um Walter Scott ou de um José de Alencar.

Penso que seja relativamente simples entrar em acordo com relação ao fato de que o grande tema da produção alencariana é a nacionalidade brasileira, tema que se desdobra em outros temas: as preocupações ligadas à singularidade da cultura brasileira frente aos padrões da cultura ocidental; a história dos povos que viviam no território brasileiro antes da chegada dos portugueses e das sobrevivências culturais desses povos, encontráveis nos usos e costumes dos brasileiros contemporâneos de Alencar, e a língua nacional. E essas questões aparecem tanto na produção criativa de Alencar (romance e poesia), quanto em sua perigrafia (ensaios, prefácios e posfácios).

A tentativa de compreensão do pensamento dos indígenas brasileiros, da estrutura mítica de seus rituais e costumes, ganhou importantes desdobramentos na trajetória criativa de Alencar. A sua insistentemente referida leitura dos viajantes, seus estudos de “filólogo de domingo” e a leitura e amadurecimento de idéias da filosofia e literatura romântica européia levaram Alencar a ecoar as filosofias da história dos séculos XVIII e XIX, não sem lhes oferecer uma formulação própria.²⁰³

Não seria exagero afirmar que o conjunto das preocupações de Alencar com a diferença cultural e com as questões ligadas à mitologia e à língua nacional, sem contar a sua proposta de uma busca da gênese da nacionalidade, é marcado pelos

²⁰³ Isaiah Berlin percebia em Vico uma característica que está presente em autores por ele influenciados, a saber, uma certa imprecisão no momento de definir metodologicamente o trabalho com o mito. Segundo Berlin, “Vico nunca nos esclarece o que quer dizer com ‘entrar’ ou ‘penetrar’ na mente dos homens antigos, mas a partir de sua prática na *Scienza nuova* fica claro que ele se refere a uma percepção imaginativa, um dom por ele chamado de fantasia”. Essa capacidade artística, fantástica, de apreensão do universo mental dos antigos, não é preciso alongar essa discussão, está bastante presente em Alencar. Ver: BERLIN, Isaiah. Giambattista Vico e a história da cultura. In: _____. *Limites da utopia: Capítulos de história da idéias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 62.

estudos dos fundadores das filosofias da história do XVIII; Giambattista Vico e Johann Gottfried Herder. As filosofias da história dos séculos XVIII e XIX, como demonstraram entre outros, Peter Gay,²⁰⁴ Isaiah Berlin²⁰⁵ e Thomas Pavel,²⁰⁶ foram formadoras das bases do romantismo literário, estando presentes na obra de diversos dos autores lidos e apreciados por Alencar e por tantos dos românticos brasileiros. Os formuladores das primeiras filosofias da história foram recebidos direta e/ou indiretamente por Alencar e foram definitivos na sua formulação de uma idéia de cultura brasileira.²⁰⁷

Em seus tantos escritos, José de Alencar citou em profusão autores e obras de grande repercussão em sua época. Jean-Jacques Rousseau, Herder, Goethe, Max Müller, Jacob Grimm, entre outros, são nomes que figuram em seus estudos, seja os que acompanham suas obras, como prefácios ou posfácios, seja os publicados em jornais. Dentre outras possibilidades, serão destacados aqui Vico e Herder, possivelmente aqueles de maior importância contextual, pois as idéias de ambos tiveram pronunciados desdobramentos nas formulações alencarianas. Assim, algum espaço será dedicado para traçar paralelos entre as obras de Vico e Herder e as formulações do autor de *Iracema*.

As recíprocas influências que podem ser percebidas entre o historicismo e o pensamento de romancistas do século XIX já receberam a atenção de diversos críticos. Para o que proponho aqui, é particularmente interessante a interpretação que Thomas Pavel oferece em *La pensée du roman* sobre a influência das filosofias da história do século XVIII na criação do romance histórico das primeiras décadas

²⁰⁴ GAY, Peter. *O estilo na História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; _____. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

²⁰⁵ BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Brasília, DF: UNB, 1982; _____. *Limites...*, op. cit., 1991; _____. *O sentido da realidade: Estudos das idéias e sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999; _____. *The roots of romanticism*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

²⁰⁶ PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003.

²⁰⁷ Para que se possa ter um termo de comparação da difusão das filosofias da história dos séculos XVIII e XIX, poderíamos tomar como exemplo Portugal, cuja proximidade com o Brasil no que diz respeito à produção intelectual dos dois países é inegável. Na mesma época em que Alencar escrevia os romances aqui referidos (*Iracema* e *Ubirajara*), um autor profusamente lido entre os brasileiros de sua época, Teófilo Braga, escrevia versos com claras referências à filosofia da história e a Vico. Dizia o português: "Contemplando este imenso mar amargo/ Onde rugem eternas tempestades/ A Visão das Idades/ Sobre o horizonte largo/ Completa-se pela harmonia equórea/ Fundo Rumor, conceito ideal – a História". BRAGA, Teófilo. *Visão dos Tempos*. Porto: Livraria Chardron, 1894. p. 9-10 [1ª edição 1864]. Agradeço a Marçal Paredes pela indicação desses versos de Teófilo Braga.

do século XIX. Para ele a fonte primeira, tanto de outros filósofos que se dedicaram à história naquele momento quanto de romancistas, foi Giambattista Vico, com seus *Princípios da Ciência Nova*, cuja primeira publicação data de 1725 e cuja edição definitiva, profundamente alterada pelo autor, aparece apenas em 1744.

A recepção das idéias de Vico entre os românticos alemães e franceses foi de importância decisiva para a formulação dos primeiros esboços sobre a diferença cultural. Em grande medida, sua recepção na Alemanha se deve a Goethe e Herder, que foram leitores, segundo se sabe, entusiastas da obra do napolitano. Sua recepção foi ainda mais marcante na França, em função da versão muito particular de Jules Michelet para a sua obra. Segundo argumenta Pavel, já se pode perceber a recepção das formulações de Vico em autores como Montesquieu, no *Espírito das Leis* (1748); David Hume na *História da Inglaterra* (1754), Rousseau no *Discurso sobre a origem da desigualdade* (1755); Voltaire, no *Ensaio sobre os costumes* (1756); Winckelmann em *História da arte antiga* (1763-1768), Adam Ferguson no *Ensaio sobre a história das sociedades civis* (1767); e Herder, em *Também uma filosofia da história* (1774).²⁰⁸

Tomando como ponto de partida a análise de Fausto Nicolini, responsável pela edição moderna da obra de Vico, é impossível não voltar atenção ao entusiasmo com que Vico foi recebido na França, especialmente em função de Jules Michelet e de sua particularíssima tradução da *Ciência Nova*. A “particularidade” da tradução de Michelet deve-se não só às opções lingüísticas que fez ao traduzir o napolitano, mas igualmente às alterações por ele feitas com relação ao texto original. Sobre a tradução de Michelet e a recepção de Vico na França, afirma Nicolini:

Menos fanático em sua admiração pelo Nosso, presta-lhe serviço mais útil Jules Michelet (1798-1872), iniciado ao culto do viquiano principalmente pelo exilado napolitano Pietro de Angelis (1784-1857), que depois emigra, em 1827, para a Argentina e lá se torna um fervoroso “exportador”, se se pode dizer assim, do viquismo. Certamente considerada sob um ponto de vista rigorosamente científico, a dita tradução francesa da *Scienza nuova* publicada em 1827 pelo autor da *Histoire de France*, deve ser qualificada antes de travestimento, para não dizer verdadeira e

²⁰⁸ PAVEL, op. cit., p. 222.

consumada traição. Além do mais, Michelet, não contente de haver galicizado, inclusive no ordenamento, a estrutura viquiana, quer substituindo o clássico título de *Scienza nuova* pelo outro, dando lugar a um grande equívoco, *Principles de la philosophie de l'histoire*: não a última, talvez, entre as razões pelas quais o precursor do historicismo absoluto foi considerado por muito tempo nada além de um filósofo da história, no sentido vulgar e deteriorado da expressão. Mas isso não exclui que a *Scienza nuova* deva à própria fática e ativa propaganda de Michelet, até quase 1860, a grande voga que gozou, se ainda não na Alemanha, pelo menos em países de língua francesa e, de qualquer modo, na Inglaterra.²⁰⁹

Inicialmente, ao invés de um filósofo, Vico foi visto na França como um filósofo da história. Sua obra, que continha toda uma teoria do conhecimento, escrita na contramão do racionalismo cartesiano, acabou por ser instrumentalizada em favor da história narrativa. Ainda assim, ou talvez em função disso, segundo Nicolini, rapidamente formaram-se dois grupos responsáveis pela repercussão de Vico na França: os *vichiani* e os *anti-vichiani*. Entre os *vichiani* estavam nomes como: Jouffroy, Edgar Quinet, Victor Cousin, Chateaubriand, Barante e Auguste Comte. Entre os *anti-vichiani*, especialmente um grupo de pensadores católicos como Louis Aimé Martin, Jean-Baptiste Lacordaire e Sismondi.

De acordo com Nicolini, e esse é um aspecto bastante interessante tendo Alencar em vista, sobretudo no período de 1827 a 1860, na França, aparecem diversas citações a Vico e sua *Scienza Nuova* entre romancistas franceses, especialmente Dumas, Balzac, Vigny. Também, um pouco mais tarde, em Flaubert. Além disso, Ferdinand Denis, já lembrado por suas íntimas relações com o Brasil e com os temas brasileiros, assinou em 1840 um ensaio comentando o “Vico, que não se pode hoje deixar de citar”.²¹⁰

Dentre as muitas questões possíveis sobre o legado das filosofias da história em geral e do pensamento de Vico em particular, o ponto que me parece ser necessário destacar, ponto que liga Alencar ao pensamento de Vico, é o da diferença cultural. Como concordam Isaiah Berlin e Pavel, o principal problema conceitual ao qual as filosofias da história, divergindo do cânone iluminista,

²⁰⁹ NICOLINI, Fausto. Introduzione. In: VICO, Gianbattista. *Principi di Scienza Nuova*. A cura de Fausto Nicolini. Napoli: Arnoldo Mondadori Ed., 2003. p. XXI.

²¹⁰ NICOLINI, op. cit., p. XXII.

buscavam dar uma resposta, é o da diferença, da diversidade cultural. E o instaurador dessa problemática na filosofia ocidental, na interpretação de Isaiah Berlin, é Vico, que ele chama de “verdadeiro pai tanto do moderno conceito de cultura, quanto daquilo que poderíamos chamar de pluralismo cultural”. Essa possibilidade de um perspectivismo na interpretação das culturas e a preocupação com a historicidade, na contracorrente das tentativas de criação de critérios de universalidade próprios do racionalismo da época das luzes, é a principal chave para a leitura de Vico e para sua aproximação de Herder, dos românticos e, conseqüentemente, do próprio Alencar. Ainda nas pegadas de Berlin, é mister lembrar que a principal contribuição de Vico está na compreensão de que “toda a cultura autêntica possui seu próprio e singular ponto de vista, sua própria escala de valores”.²¹¹ Singularidade, diversidade, contingência. O ponto de vista viquiano, que Berlin prefere chamar de pluralista cultural ao invés de relativista, ofereceu uma interpretação alternativa para que se pudesse refletir sobre as sociedades humanas e sua diversidade, no auge do discurso em defesa do racionalismo e da universalidade.

“Os instrumentos conceituais necessários para responder a essa questão“, segundo Thomas Pavel, “foram estabelecidos após o segundo quarto do século XVIII pela nova filosofia da história“. E foi o desenvolvimento das filosofias e do romantismo que ofereceram o contraponto ao discurso iluminista e alimentaram a evocação de um passado heróico, no caso dos românticos europeus, localizado na Idade Média, no caso dos românticos brasileiros, nas lendas dos indígenas brasileiros. Ainda segundo Pavel,

[...] uma das razões de ser dessa filosofia foi precisamente a necessidade de dar conta da inatualidade profunda das velhas obras literárias que celebravam as virtudes das sociedades guerreiras (em primeiro lugar a *Ilíada*) e de explicar, ao mesmo tempo, a sedução que essas obras continuavam a exercer sobre os membros das sociedades educadas. Para resolver essa contradição, os *Princípios da ciência nova* (1744), de Vico, distinguem três etapas na evolução da natureza humana e das sociedades que a encarnam, etapas que ele colocava respectivamente sob os signos da imaginação religiosa, do heroísmo guerreiro e da

²¹¹ BERLIN, Isaiah. *Giambattista...*, op. cit., p. 60.

razão, notando igualmente que a humanidade, após atingir a maturidade continua a apreciar as obras literárias engendradas por sua juventude.²¹²

Em que pese parecer-me que Pavel reduz excessivamente o projeto da filosofia de Vico ao resumi-la a uma resposta ao descompasso entre os valores heróicos ou religiosos das sociedades antigas e aqueles das sociedades “civilizadas”, o ponto central de sua argumentação interessa-me destacar, a saber, a preocupação em oferecer uma resposta ao paradigma racionalista e ao universalismo, resposta essa oferecida pelas filosofias da história de cariz romântico. Essa preocupação com a diversidade da evolução histórica das sociedades humanas, tema nuclear na filosofia da história proposta por Vico, assim como da singularidade das culturas nacionais, proposta por Herder, foi trazida para o terreno do romance pelos escritores das primeiras décadas do século XIX, como Walter Scott e todos aqueles que seguem sua esteira. Cumpre mencionar o escocês na medida em que ele influenciou autores como Honoré de Balzac²¹³ e José de Alencar, sem contar historiadores, como, por exemplo, Leopold von Ranke²¹⁴ e

²¹² PAVEL, op. cit., p. 222.

²¹³ No *Avant-propos* à Comédia Humana, Balzac faz um grande elogio ao romance de Scott, vendo nele uma grande síntese do maravilhoso com o filosófico, da observação acurada dos “fatos menores” que povoam o dia-a-dia das pessoas com a generalização sobre a sua época. Diz Balzac: “Walter Scott, esse trovador moderno, imprimia então uma dimensão gigantesca a um gênero de composição injustamente chamado de secundário. Não é verdadeiramente mais difícil concorrer com o Estado Civil com Daphnis e Chloë, Rolando, Amadis, Panurge, Dom Quixote, Manon Lescaut, Clarissa, Lovelace, Robinson Crusoë, Gil Blas, Ossian, Julie d’Étanges, meu tio Tobie, Werther, René, Corinne, Adolphe, Paul e Virgine, Jeanie Deans, Claverhouse, Ivanhoé, Manfred, Mignon, do que colocar em ordem os fatos que são mais ou menos os mesmos em todas as nações, procurar pelo espírito das leis que caíram em desuso, redigir teorias que perdem os povos, ou, como certos metafísicos, explicar o que é? De início, quase sempre, esses personagens, cuja existência se torna mais longa, mais autêntica que a das gerações em meio às quais nasceram, vivem apenas sob a condição de ser uma grande imagem do presente. Concebidos nas entranhas de seu século, todo o coração humano se move sob seu invólucro, ali se esconde muitas vezes toda uma filosofia. Walter Scott elevava então ao valor filosófico da história o romance, essa literatura que, de século em século, incrusta de diamantes imortais a coroa poética dos países onde se cultivam as letras”. BALZAC, Honoré de. “Avant-propos” à La Comédie humaine. In: _____. *Écrits sur le roman*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 285.

²¹⁴ Em uma passagem bastante interessante e sugestiva, Peter Gay faz o caminho inverso ao de Pavel, mostrando a influência da literatura de Walter Scott, bem como da filosofia romântica, na obra de Leopold von Ranke. Para Peter Gay: “A filosofia da história de Ranke era o luteranismo por outros meios. Nascido em 1795 em uma pequena cidade da Turíngia, era filho de pais devotos que esperavam formá-lo para o sacerdócio. Desviou-se primeiramente para o estudo da filologia clássica, depois para o estudo da história, buscando Deus nas marcas deixadas nos assuntos terrenos através dos séculos. Influenciado pelos românticos alemães, Ranke descobriu Deus não em manifestações particulares da providência, mas no surgimento dos impérios, nos choques das nações, a carreira dos grandes homens. O passado documentado era para ele “vida e movimento

Augustin Thierry. Sobre este último e suas relações com a obra de Scott, Pierre Barbéris lembra uma passagem em que o historiador afirma “que aprendeu mais sobre a Inglaterra no romance de Scott do que em todos os trabalhos dos historiadores profissionais”.²¹⁵

Pavel faz questão de frisar, no que toca a Scott, a sua habilidade ao conciliar os “valores heróicos”, tão importantes para os antigos, com as filosofias da história, achando com isso uma solução para o problema de tornar verossímeis romances históricos. Para ele, graças “a essa visão, que reata a grandeza da alma aos costumes arcaicos das nações guerreiras, esses costumes podem ser ao mesmo tempo justamente celebrados em seu meio de origem e cuidadosamente separados das exigências normativas do mundo moderno”.²¹⁶ Esse modelo, largamente utilizado por Alencar, visa atribuir ao passado as idéias de honra e virtude de maneira mais do que exacerbada, como é visível, por exemplo, em *O Guarani*.

Mesmo quando trata de temas que em geral são apontados como máculas na cultura dos indígenas brasileiros, como os rituais de antropofagia, Alencar buscou uma interpretação dissonante, realçando os valores guerreiros e a nobreza dos indígenas. Dentre as abundantes notas de *Ubirajara*, em seção intitulada *O suplício*, José de Alencar discute o sacrifício e os ritos de antropofagia dos Tupinambás. Segundo Alencar, um dos “ponto[s] em que assopra-se a ridícula indignação dos cronistas é acêrca da antropofagia dos selvagens americanos”.²¹⁷ Indignação essa que Alencar, em grande medida, atribui a uma má interpretação dos costumes dos indígenas.

Alencar relativiza o que se escreveu sobre a antropofagia. Por um lado concorda que seja praticamente impossível negar que a devoração de carne humana seja motivo de alguma repulsa aos olhos de um homem civilizado e cristão.

eternos, cântico e júbilo na plenitude divina, uma abençoada certeza que se tem e guarda”. Ensinar era “uma lembrança, uma legenda de Deus no presente e no tempo passado”. Reinterpretando assim Lutero e o romantismo, Ranke mantinha seu respeito pela intimidade das grandes figuras e por suas respostas a elas. Um elemento crucial de sua conversão à história foi a descoberta de que ela lhe parecia “mais bela” que os romances de Sir Walter Scott - autor que era o favorito universal dos historiadores daquela época e que serviu para o jovem Ranke como uma ponte para alcançar a meta autêntica, a verdade histórica”. GAY, *O coração...*, op. cit., p. 221.

²¹⁵ BARBÉRIS, Pierre. *Le monde de Balzac*. Paris: Éd. Kimé, 1999. p. 48.

²¹⁶ PAVEL, op. cit., p. 222-223.

²¹⁷ ALENCAR, José de. *Ubirajara: Lenda Tupi*. In: _____. *Iracema & Ubirajara*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 352.

Todavia, por outro, busca demonstrar que o erro maior de todos os que tentaram escrever sobre o tão controverso tema é não investigar as causas desse costume, o seu significado cultural. Os cronistas, ao seu ver, se dividem em duas posições principais: de um lado, aqueles que comparam o índio a uma fera sedenta de sangue, movidos somente pela sua ferocidade, como os Citas descritos por Heródoto, que sugavam o sangue do inimigo ferido; de outro, os selvagens brasileiros, comparados às hordas bretãs, que devoravam a carne humana movidos pela gula. Segundo Alencar:

O canibalismo americano não era produzido, nem por uma nem outra dessas causas. É ponto averiguado, pela geral conformidade dos autores mais dignos de crédito, que o selvagem americano só devorava ao inimigo, vencido e cativo na guerra. Era êsse ato um perfeito sacrifício, celebrado com pompa, e precedido por um combate real ou simulado que punha têrmo à existência do prisioneiro.²¹⁸

Ou seja, para o autor compreender o significado da antropofagia só seria possível ao intérprete que desse a esse ato uma dimensão mito-ritualística. Pensar a antropofagia fora da cosmovisão indígena seria impossível e mais: seria a causa de uma condenação anacrônica dos selvagens. Alencar sugere que os indígenas brasileiros foram julgados tendo em vista um outro tipo de antropofagia, alheia ao seu conjunto de valores e crenças. Segundo o autor de *O Guarani*,

Releva notar que a idéia da antropofagia já era comum na Europa, antes do descobrimento da América; não só pelas tradições dos bárbaros, como pelas credices da média idade, nas quais figuravam gigantes e bruxas, papões de meninos. Que tema inesgotável para a imaginação popular não veio a ser a primeira notícia, senão conjectura, sôbre o canibalismo do selvagem brasileiro?²¹⁹

Sendo parte dos medos, dos temores e das restrições do universo cultural europeu, desde a memória da devoração de carne humana por parte dos povos

²¹⁸ Ibidem, p. 353.

²¹⁹ ALENCAR, *Ubirajara...*, op. cit., p. 354.

bárbaros ao universo medieval, não se poderia, segundo Alencar, perder de vista as diferenças entre a visão de mundo na qual as duas práticas antropofágicas estavam inseridas. Para os indígenas brasileiros, o “sacrifício humano significava uma glória insigne reservada aos varões egrégios quando caíam prisioneiros. Para honrá-los, os matavam no meio da festa guerreira; comiam sua carne que devia transmitir-lhes a pujança e valor do herói inimigo”.²²⁰

Antes de mais nada, o que é discutido por Alencar quando se fala em representação do indígena brasileiro ou poética da nacionalidade é interpretação. Pulsa na obra de Alencar aquilo que Vico chamava de uma “nova arte crítica”, ou seja, “a procura da verdade sobre os autores das nações”.²²¹ O primeiro passo sugerido por Vico para essa busca parece-me patente na obra de Alencar: o estudo da filologia. Segundo Vico, somente mediante a compreensão da língua seria possível acessar ao universo dos costumes e crenças de uma determinada nação em uma determinada época. Assim, a compreensão da língua levaria a uma avaliação mais correta do sentido das fábulas e da mitologia na *forma mentis* dos povos antigos.²²² Assim, segundo Vico,

[...] em virtude de outros princípios de mitologia aqui revelados, demonstra-se que as fábulas foram verdadeiras e próprias histórias dos costumes das antiquíssimas gentes da Grécia, assim como, primordialmente, aquelas dos deuses foram histórias dos tempos em que os homens da mais rude humanidade gentílica julgaram todas as coisas necessárias ou úteis ao gênero humano como divindades; de cuja poesia foram autores os primeiros povos que se constatam terem sido todos poetas teólogos, os quais narram indubitavelmente terem fundado as nações gentílicas com as fábulas dos deuses.²²³

Ora, não foi outra a crítica de Alencar a Gonçalves de Magalhães, como acima demonstrado, senão a incompreensão do sentido dos mitos indígenas enquanto expressão verdadeira de sua história e de seu modo de pensar. Ainda citando as palavras de Vico, é importante destacar que ele entendia que as “fábulas

²²⁰ Ibidem, p. 355.

²²¹ VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 32.

²²² Cumpre destacar que, como demonstra Robert Young em *Desejo colonial*, até a metade do século XIX, há uma clara predominância do modelo lingüístico como teoria explicativa da diferença entre culturas e povos. YOUNG, op. cit., p. 143.

²²³ VICO, op. cit., p. 32-33.

históricas foram histórias verdadeiras dos heróis e de seus heróicos costumes, que floresceram em todas as nações do tempo de sua barbárie”,²²⁴ Insistindo na relação entre as formulações alencarianas com o pensamento de Vico, aos olhos de Alencar, esses valores históricos não foram traduzidos nos versos de Magalhães, que leu as lendas tupis com “lentes civilizadas”, assim julgando-as “inferiores” ou “atrasadas”.²²⁵

Na crítica de Alencar a Magalhães, como já mencionado acima, é sugerido por Ig que, caso lhe fosse concedido escrever um poema nacional, ele desejaria entrar em uma espécie de transe para, assim, poder compreender a visão de mundo dos indígenas e mimetizá-la. Desejava ser capaz de uma *performance* literária que fizesse com que as lendas ancestrais ganhassem vida pela sua pena. O desejo de Alencar, expresso com enlevos bastante poéticos, era o de dar corpo ao conjunto de lendas e mitos tupis, com o máximo de verossimilhança possível. Em função disso, reprova Magalhães por não haver se valido da força plástica e da expressão da mitologia tupi, como Tupã, o deus do trovão, em seus cantos. Aproximando novamente Alencar e Vico, cito uma passagem em que o napolitano comenta a importância da mitologia para a compreensão da *weltanschauung* dos antigos. Dizia ele que “a primeira ciência que se deve aprender é a mitologia, ou seja, a interpretação das fábulas (pois como veremos, todas as histórias gentílicas possuem fabulosos princípios), e que as fábulas foram as primeiras histórias das nações gentílicas”.²²⁶ O mito, para Vico, era a chave para a compreensão da história das nações antigas. Ali, de maneira “cifrada”, estavam apresentados os valores, as idéias e as crenças dos “autores” das nações. Essa noção ampla de mitologia obteve, entre os românticos alemães e franceses, uma recepção positiva. Em Alencar, não foi diferente.

²²⁴ Ibidem, p. 33.

²²⁵ Berlin observa a dissonância das idéias de Vico com relação ao seu tempo, principalmente de sua interpretação relativista, que valorizava a “poesia das épocas bárbaras”. Segundo Berlin: “Existe algo de ousadamente original em um pensador que, numa civilização tão satisfeita consigo mesma como aquela em que Vico nasceu, uma civilização que se via como um grande avanço em relação à brutalidade, ao absurdo e à ignorância dos tempos antigos, atreveu-se a afirmar que um poema sublime só podia ter sido produzido por uma época cruel, selvagem e, para as gerações posteriores, moralmente repugnante. Isso equivale a uma negação da própria possibilidade de harmonização de todas as excelências em um mundo ideal”. BERLIN, Isaiah. *Giambattista...*, op. cit., p. 66.

²²⁶ VICO, op. cit., p. 63.

Um último elemento que me parece indicar um eco da obra de Vico em Alencar refere-se à teoria das três idades das nações, apresentada pelo napolitano na *Ciência Nova*. Em Vico há uma correspondência entre as três idades vividas pelas nações com suas formas de governo, línguas e leis. Ele as chama de Idade dos deuses, na qual os homens acreditavam-se governados pelos desígnios dos deuses, crendo assim em oráculos e fontes de divino auspício; Idade dos heróis, em que predominavam as repúblicas aristocráticas, construídas pela força dos heróis, e, por fim, a Idade dos homens, em que todos se reconheceram como iguais em sua natureza humana, organizando-se em torno de repúblicas populares ou das monarquias. Não sugiro uma correspondência imediata, mas a divisão da poética da nacionalidade de Alencar em três diferentes épocas da história do Brasil, conforme o proposto em *Benção paterna*, lembra em diversos pontos a tese de Vico.

No muito conhecido ensaio que apresenta a publicação de *Sonhos d'ouro*, José de Alencar propõe uma organização dos temas de sua obra em três grupos, equivalentes a três fases deduzidas dos momentos históricos da nacionalidade. A primeira fase, que ele chama “primitiva” ou “aborígene”, é aquela que trata das lendas e mitos da terra selvagem. Seriam, palavras de Alencar, “as tradições que embalaram a infância do povo”. A analogia entre a fase de desenvolvimento social/cultural de um povo com as fases da vida de uma pessoa, no caso a idéia de infância como fase inicial da vida, trata o desenvolvimento da nação como se esse fosse um corpo orgânico e já é bastante esclarecedora. Trata-se de uma imagem muito corrente em obras de filósofos que escreveram com vistas à história, de Vico a Comte.

A segunda fase de sua literatura, Alencar a coloca *vis-à-vis* com a história do Brasil. Seria aquela que tratava da época dos contatos entre o “povo invasor” com o “povo americano”. Segundo Alencar, essa fase “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dêle recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido”.²²⁷ Dessa faziam parte, por exemplo, *O Guarani* e *As minas de prata*. Nessas obras que para Alencar eram “históricas”, o grande tema é a definição das fronteiras do país e

²²⁷ ALENCAR, José de. *Benção paterna*. In: _____. *Sonhos d'ouro: Romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio Rio de Janeiro, 1957. p. 34.

o choque entre as diferentes etnias que formaram o “povo brasileiro”. Mais do que isso, nessas obras Alencar assinala as transformações que a natureza tropical causam no colonizador português, entregue a um ambiente bastante diferente daquele que conhecia em Portugal.

Já a terceira fase estava, para Alencar, incompleta, em curso. Era a época na qual vivia, momento de definição da nacionalidade. Momento de entrincheirar-se, no qual cumpria concretizar a independência brasileira. Para essa tarefa, Alencar conclamava escritores e poetas que deveriam ser os artífices da criação da nacionalidade, ajudando a formar “o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço”.²²⁸

Nessas últimas páginas, procurei enfatizar conceitos e idéias que permitem inferir a recepção da filosofia da história de matriz viquiana na obra de José de Alencar. Parece-me que em muitos dos pontos anteriormente enfatizados podemos encontrar elementos que permitem aproximar seu ideário ao pensamento de Johann Gottfried Herder. O autor, que é um dos principais formuladores do romantismo alemão, foi muito influente e muito difundido no período, tomando parte do debate sobre a nacionalidade em uma época especialmente tensa, marcada pelos atritos entre os pensadores de origem francesa e alemã.

Berlin sublinha que Herder, que se iniciou no universo das letras como historiador da literatura e ensaísta, logrou construir uma crítica das mais importantes à idéia de que existam valores universais. Ainda segundo Berlin, cumpre assinalar que uma das grandes questões postas à mesa pela filosofia da história de Herder é aquela que afirma que “cada sociedade humana, cada povo, na verdade cada época e civilização, possui seus próprios e singulares ideais, padrões, modos de vida, de pensamento e ação”.²²⁹ É esse ensinamento que Berlin busca enfatizar de maneira mais clara na obra de Herder.

²²⁸ ALENCAR, *Benção...*, op. cit., 34-35.

²²⁹ BERLIN, Isaiah. O declínio das idéias utópicas no ocidente. In: _____. *Limites da utopia: Capítulos de História das Idéias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 42.

Dentre os meios utilizados por Herder para comprovar a idéia de singularidade em contraposição àquela de universalidade, ele se arvora, sem contar as análises históricas, em um modelo de análise que prioriza o estudo das línguas dos diferentes povos e suas implicações culturais e de comportamento social. Para autores como Charles Taylor e Paul Hamilton, supracitado, Herder chega a constituir um modelo de análise que prega uma espécie de determinismo lingüístico, modelo que, de resto, teria alcançado grande popularidade até a primeira metade do século XIX. O modelo lingüístico de análise das diferenças entre culturas possuiu predomínio entre os intelectuais europeus e difundiu-se muito rapidamente. Poderia ser citado, como exemplo, Wilhelm von Humboldt, que dedicou diversos escritos ao tema. Para ele, “uma vez que a variação nas linguagens é baseada em sua forma, e uma vez que a última é mais intimamente associada com as capacidades intelectuais das nações juntamente com as forças que as permeiam no instante de sua criação ou nova formação, devemos agora desenvolver esse conceito em detalhe”.²³⁰ Humboldt, cujas idéias sobre linguagem descendem das reflexões de Herder,²³¹ entendia, como este, que a língua decorre da comunidade falante, *das Volk*, sendo assim elemento singular que permitiria inferir sobre as capacidades daquela nação. Mais à frente, no mesmo texto, Humboldt afirma que

A linguagem é o órgão formador do pensamento. A atividade intelectual – completamente intelectual, completamente interior, e em certa medida passando sem deixar vertígio – externaliza-se na fala e é perceptível aos sentidos. Ela e a linguagem, então, formam uma unidade e são inseparáveis uma da outra. A atividade intelectual é inerentemente associada à necessidade de entrar em uma combinação com o fonema (Sprachlaut).²³²

Nas passagens citadas, Humboldt filia-se à perspectiva herderiana sobre a linguagem, nela depositando as manifestações da cultura – idéias, sentimentos, valores morais –, de uma determinada nação. A linguagem, para Taylor, por exemplo, é a chave para a compreensão, em Herder, da própria idéia de *Volk*. Não

²³⁰ HUMBOLDT, Wilhelm von. The nature and conformation of language. In: MUELLER-VOLLMER, Kurt. *The hermeneutics reader*. New York: Continuum, 1985. p. 99.

²³¹ TAYLOR, Charles. A importância de Herder. In: _____. *Argumentos filosóficos*. São Paulo: Loyola, 2001. p. 113.

²³² HUMBOLDT, op. cit., p.100.

se trata de um elemento secundário, se consideramos as repercussões de Herder em outros autores românticos. Ainda segundo Taylor, a “linguagem é moldada pela fala e só pode se desenvolver numa comunidade de fala”.²³³ A história e o meio deveriam, nesse caso, dar forma a essa comunidade de fala, que pelas contingências de sua constituição, deveria apresentar um conjunto de características únicas, apreensíveis pela língua.²³⁴

A preocupação com a demarcação identitária, especialmente para construir a diferença, aparece de maneira clara nas formações de românticos alemães, especialmente em Herder, autor que se bate com a disputa entre as idéias de universal e particular, para tanto investindo violentamente contra a filosofia da história de Voltaire.²³⁵

Como é difícil expressar a qualidade de um ser humano individual, e como é impossível dizer exatamente o que diferencia um indivíduo de outro, sua forma de sentir e viver; quão diferente e individual tudo se torna quando é visto pelos olhos, compreendido pela alma e sentido pelo coração. Quanta profundidade existe no caráter de um só povo que, independente das vezes que seja observado, mesmo assim escapa à palavra que procura descrevê-lo e, ainda com essa palavra para compreendê-lo, raramente é reconhecível ao ponto de ser universalmente compreendido e sentido. Se isto é assim, que será que acontece quando alguém procura dominar um oceano completo de povos, épocas e culturas, com um golpe de vista, um sentimento, mediante uma só palavra! Palavras, pálido jogo de sombras! Um quadro completo e dinâmico de formas de vida, hábitos, desejos e características do céu e da terra, deve ser acrescentado ou proporcionado de antemão; se queremos sentir um só dos seus atos ou inclinações, ou todos eles juntos, devemos começar por sentir simpatia pela nação.²³⁶

²³³ TAYLOR, op. cit., p. 113.

²³⁴ Sobre esse ponto, cito uma passagem em que Hamilton discute a filosofia da linguagem de Herder e a interpretação de Taylor a respeito. Segundo Hamilton: “O ponto filosófico a ser considerado aqui ajuda a especificar o historicismo de Herder de duas maneiras. Em primeiro lugar, ele destaca seu determinismo lingüístico, sua convicção de que é no uso da linguagem que nos tornamos humanos. Como aponta Charles Taylor, Herder pensa que esse uso definitivo da linguagem é mostrado não simplesmente na designação das coisas, mas na comunicação. É porque compreendemos uns aos outros que sabemos a que as palavras que usamos se referem, e não vice-versa (Taylor, 1991). A humanidade revelada na linguagem, então, é uma manifestação cultural ligada a convenções de tempo e espaço, pastoral e Oriental no caso das 'escrituras hebraicas'. E essa determinação diversa, cultural do que é humano é o segundo principal aspecto do historicismo de Herder”. HAMILTON, op. cit., p. 33.

²³⁵ Segundo Hamilton: “Quando Voltaire escreve um ensaio sobre história universal, a imensa variedade das nações abrangidas pretende simplesmente refletir a ordem na qual a civilização cronologicamente progride”. Ibidem, p. 27.

²³⁶ HERDER, Johann Gottfried. *Une autre philosophie de l'histoire*. Paris: Aubier-Montaigne, 1997. p. 271-272.

Para Herder, cuja obra vem a lume na segunda metade do século XVIII, o fato humano mais notável e que apresenta desdobramentos mais claros na história das nações é a singularidade. Essa singularidade, materializada no que ele chamava *das Volk*, o povo, seria definida por uma lei fundamental, observável em todos os grandes fenômenos da história: a conjunção do espaço ou do solo, as particularidades de sua época e a língua. Nas palavras de Herder, “o antigo carácter dos povos proveio de traços raciais, do clima, do tipo de vida e de educação, das ocupações primitivas e das acções peculiares a cada um desses povos”. Para Herder, esses elementos originais, primeiros, são responsáveis por moldar a cultura de um determinado povo, sendo perenes ao longo do tempo. Segundo ele, os “costumes dos antepassados enraizaram-se profundamente e tornaram-se o protótipo íntimo da raça”.²³⁷ Assim, para ele a cultura nacional seria algo de carácter inato, expresso pelas suas diferenças.²³⁸ Segundo Herder,

Ponde forças vivas humanas em determinadas relações de lugar e tempo sobre a Terra, e produzir-se-ão todas as transformações da história humana. Aqui cristalizam reinos e estados, ali dissolvem-se e assumem outras formas; aqui, duma tribo de nómadas, surge uma Babilónia; ali, dum povo apertado num litoral, nasce uma Tiro; aqui forma-se em África um Egipto, ali, no deserto da Arábia, surge um Estado judaico. E tudo isto numa única parte do mundo, em proximidade vizinha uns dos outros. Só tempos, lugares, caracteres nacionais – em resumo, a acção combinada de forças vivas na sua mais específica individualidade é que decidem de todos os acontecimentos que ocorrem no reino dos homens, tal como decidem de todos os fenómenos da natureza.²³⁹

Assim como outros românticos brasileiros, em sua busca pela compreensão da nacionalidade brasileira, Alencar embrenhou-se na história da colonização do território brasileiro pelos portugueses, buscando assim compreender o alcance das transformações pelas quais eles passaram ao se instalarem no trópico. Desde a filosofia de Herder, estava proposto que o contato de um determinado povo com uma nova terra, com um meio totalmente diferente daquele de onde proviam,

²³⁷ HERDER, Johann Gottfried. Ideias para a filosofia da História da Humanidade. In: GARDINER, Patrick. *Teorias da História*. 4ª ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995. p. 44.

²³⁸ *Ibidem*, p. 43.

²³⁹ *Ibidem*, p. 43.

somado ao contato com um outro povo, seria necessariamente marcado por disputas e interpenetrações, fazendo com que ambos saíssem outros desse contato. Segundo julgava José de Alencar, residia nesse processo de adaptação e de transformação a essência da brasilidade.

A marca mais profunda identificada por Alencar naquilo que ele entenderá como cultura brasileira é o processo adaptativo e diferenciador do contato do português com o trópico e com os demais “povos formadores”, dando primazia ao indígena com relação ao africano. É desse conjunto de elementos que sua poética é feita. Ideário, não é difícil perceber, influenciado direta ou indiretamente por autores como Vico e Herder. Em diversos dos problemas que discute em seus textos de cunho mais teórico, demonstra essas influências, especialmente no que diz respeito à idéia de nação, de busca do espírito da nacionalidade e aos critérios definidores dessa nacionalidade, ligados à noção de herança cultural, influências do meio e do clima e às singularidades culturais.

A implicação primeira de suas preocupações com o problema da nacionalidade traduz-se na discussão por ele empreendida em torno da idéia de origem, de desenvolvimento histórico e de singularidade da cultura brasileira. Essa preocupação o levou, em um primeiro momento, a discutir as interpretações de outros intelectuais de sua época com relação ao papel do indígena na cultura brasileira, como demonstrado acima mediante a análise da polêmica com Gonçalves de Magalhães e, em um segundo momento, confrontou-o com intelectuais portugueses, como Pinheiro Chagas, por exemplo, em um debate em torno da língua nacional, iniciado com a publicação de *Iracema*, em 1865. Nesse sentido, seria possível sugerir que as preocupações de Alencar voltam-se tanto para a introspectiva definição dos símbolos da nacionalidade, quanto para um processo de criação de fronteiras e de diferença com relação a Portugal.

A dimensão dada à língua nacional como elemento diferenciador, visto à luz de pensadores românticos e da filosofia da história, penso, ficou relativamente equacionada. Esse problema mostra-se muito interessante e intrincado quando se tem em vista sociedades pós-coloniais. Digo isso porque, grosso modo, ao longo de boa parte do século XIX, a questão era saber como uma nação, que há pouco fizera

sua independência político-institucional da antiga metrópole, conseguiria consumir tal independência se ainda falava a língua do colonizador, compartilhando com ele, assim, o elemento central da manifestação da cultura.

Acredito ser possível inferir que o argumento alencariano sofreu influências do pensamento de Herder. É deste último, salvo melhor juízo, a idéia de que a mudança nas condições climáticas e geográficas, somada ao contato com povos diferentes, necessariamente adaptaria e conformaria a antiga língua às novas realidades, conferindo-lhe caráter novo e exclusivo. Herder formula essa questão de maneira bastante precisa ao afirmar que,

[...] embora com obstinação quase igual ao instinto animal eles permanecessem apegados aos costumes de seus antepassados e dessem mesmo às novas montanhas, rios, cidades e instituições nomes da sua primitiva pátria, apesar disso, não conseguiram continuar eternamente idênticos em todos os aspectos, sempre que se verificou uma grande alteração de clima e de solo.²⁴⁰

Antes mesmo de iniciada a polêmica com Pinheiro Chagas, que se instauraria após a resenha por ele publicada comentando *Iracema*, Alencar preconizava na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, espécie de introdução à primeira edição do romance da virgem dos lábios de mel, o conhecimento da língua indígena por parte do escritor brasileiro para que ao leitor ficasse claro o efeito de pertencimento ao universo mental do indígena. Nesse ensaio, Alencar sugeria que era necessário que “a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara”.²⁴¹ Em outras palavras, que o autor consiga unir o português a imagens, expressões e neologismos oriundos da língua dos primeiros habitantes das terras brasileiras. Prosseguindo com Alencar, cito:

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta

²⁴⁰ HERDER, *Ideias...*, op. cit., p. 44.

²⁴¹ ALENCAR, José de. *Carta ao Dr. Jaguaribe*. In: _____. *Iracema: Lenda do Ceará; Ubirajara: Lenda Tupi*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 179.

brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino.²⁴²

O “verdadeiro poema nacional” como imaginado por Alencar não deveria ser escrito no português castiço ensinado nas escolas e defendido pelos gramáticos. Essa modalidade do idioma era uma abstração dos puristas, sem ser a língua falada nos salões e nas ruas. Mais do que isso, o caráter nacional, diferenciador, da literatura brasileira nascia justamente da contribuição do indígena à língua nacional. A passagem que cito abaixo não deixa dúvidas da natureza da experiência literária empreendida por Alencar em *Iracema*. Sobre esta obra, Alencar afirmou:

Êste livro é, pois, um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nêle minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí *poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens*. A etimologia dos nomes das diversas localidades e certos modos de dizer, tirados da composição das palavras, são de cunho original.²⁴³ (Grifo meu)

Para Alencar,— arrisco —, antecipando-se em algumas décadas a uma conclusão da antropologia, somente pela linguagem seria possível compreender e mimetizar o “pensamento selvagem”, e é justamente esse o problema vivido pelo gênero indianista ao seu tempo: o desconhecimento da cultura indígena por parte dos pretensos autores indianistas. Na passagem que refiro abaixo, ainda que de forma velada, ele retoma a crítica que endereçara ao poeta apaniguado da Corte, Gonçalves de Magalhães. Dizia ele:

Por igual teor, se não mais grosseiros, são as apreciações de outros escritores acêrca dos costumes indígenas. As coisas mais poéticas, os traços mais generosos e cavalheirescos do caráter dos selvagens, os sentimentos mais nobres dêsses filhos da natureza, são deturpados por uma linguagem imprópria, quando não acontece lançarem à conta dos indígenas as estravagâncias de uma imaginação desbragada.²⁴⁴

²⁴² ALENCAR, Carta..., op. cit., p. 179.

²⁴³ Ibidem, p. 181.

²⁴⁴ ALENCAR, José de. Advertência (Ubirajara). In: _____. *Iracema: Lenda do Ceará & Ubirajara: Lenda Tupi*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957. p. 334.

Ainda que seja outra a impressão de seus críticos, que creditam a sua prosa a imaginação que ele desejava criticar em outros autores de seu tempo, Alencar supunha criar obras literárias tingidas de algum verismo etnográfico. Nos seus dois últimos romances indianistas, as notas de rodapé e a referência a cronistas coloniais e fontes históricas extrapolou em muito aquilo que fizera em *O guarani*. Um bom exemplo disso pode ser obtido pela observação dos passos de Alencar durante o período de preparação de *Ubirajara*. No segundo semestre de 1873, já com a saúde bastante debilitada, ele volta ao seu Ceará natal. Nesse intervalo destinado ao descanso, Alencar aproveitou para colher notícias de cantigas e prosas dos velhos sertanejos locais, como o ciclo do *Boi Espácio* e a rapsódia sertaneja *O rabicho da Geralda*. Nesses textos, colhidos da expressão oral, Alencar via aquela “magnanimidade dos rudes vates do sertão”, cuja expressão pretendia eternizar em prosa.²⁴⁵

O paciente e sentimental roteiro sertanejo empreendido por Alencar, embalado pelo cancionero de sua infância, acabou por se converter em uma pesquisa que convergiu em obras posteriores. Para seu “trabalho de campo”, ele chegou a contar com a companhia e assessoria do então jovem Capistrano de Abreu, que anos mais tarde seria conhecido como um dos maiores historiadores brasileiros. Juntos em diversos desses momentos, coletaram histórias e lendas ouvidas dos sertanejos. Desse manancial praticamente inesgotável, do qual beberiam, para citar apenas dois nomes, Euclides da Cunha, folclorista Luís da Câmara Cascudo e, quase um século depois de Alencar, João Guimarães Rosa, saíram os rascunhos de *Ubirajara* e de *O sertanejo*, que Alencar levava junto em sua volta ao Rio de Janeiro, no final de 1873, depois de quase seis meses de permanência no Ceará.²⁴⁶

²⁴⁵ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. In: _____. Obras completas de José de Alencar. Rio de Janeiro: Aguillar, 1960. v. 4, p. 978.

²⁴⁶ O folclorista Luís da Câmara Cascudo julgava Alencar um dos “informadores máximos do Folclore”. Julgava incomparáveis os painéis pintados pelo autor de *O guarani* retratando os costumes, as festas, a alimentação e os valores da sociedade brasileira de sua época, bem como aquela dos séculos XVI e XVII. Sobre essa viagem ao nordeste e sobre o que Alencar escreveu ao voltar ao Rio de Janeiro, Cascudo anota: “Em 1874, pelo ‘Globo’, Alencar publicara uma série de cartas a um amigo, descrevendo a poesia popular dos sertões nordestinos, *O Nosso Cancioneiro*. Pela primeira vez a gesta do gado, a tradição dos vaqueiros, as cantigas locais exaltando os animais valorosos, touros e marruás invencíveis, fizeram aparição na capital do Império. É a nossa informação inicial do Folclore sertanejo na lembrança dos ciclos do gado, evocando temas que

Esse cuidado com a reprodução dos falares e do universo mental que buscava retratar é realçado por Alencar em diversos dos textos que formam a sua perigrafia, como os que venho analisando até o momento. Sobre a pesquisa para escrever *Ubirajara* e *O sertanejo*, Alencar confidenciou em carta a Joaquim Serra que todas “essas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, conto eu reproduzi-las *em sua cor local*, em um romance de que estão apenas escritos os primeiros capítulos”.²⁴⁷ Ora, mimetizar a cor local significava que Alencar deveria tornar orgânicos em sua obra os falares dos sertanejos; os neologismos, os barbarismos e as corruptelas que eles faziam do português. Em palavras simples e diretas, implicava que Alencar reproduzisse o universo sertanejo pela linguagem, ainda que essa pudesse ser julgada rústica.

Tais elementos ajudam na compreensão da problemática posta por Alencar no que diz respeito à língua nacional, especialmente no tocante a sua prosa indianista. A publicação de *Iracema*, em 1865, fez com que a diferença entre a concepção alencariana do português e aquela defendida pelos gramáticos lusitanos aflorasse. Na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, Alencar afirmava a originalidade da linguagem por ele desenvolvida nessa lenda, destacando em especial as suas escolhas quanto à realização da obra. Para ele,

[...] lia as produções que se publicavam sôbre o tema indígena, não realizavam elas a poesia nacional, tal como me aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros. Muitas pecavam pelo abuso dos têrmos indígenas acumulados uns sobre os outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguêsã, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém faltava-lhes certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas.²⁴⁸

Tupinizar o português e narrar em bom português o modo de vida dos indígenas brasileiros. Não se tratava, na empreitada alencariana, de criar uma nova

ainda estão vivos e valentias de animais que seguem na memória do sertão. Seria auxílio real ressuscitar-se *O Nosso Cancioneiro*, aproximando-o dos estudos atuais, para confronto e verificação”. CASCUDO, Luís da Câmara. O Folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 6.

²⁴⁷ ALENCAR, *O nosso...*, op. cit., p. 964.

²⁴⁸ ALENCAR, *Carta...*, op. cit., p. 178.

língua geral, mas sim de conseguir efetivar a sensação da cor local. Essa intenção, construir uma obra que representasse a língua nacional; nacional porque representativa das contribuições culturais dos elementos formadores do que passava a ser a nacionalidade brasileira no século XIX, obrigou Alencar a justificar seu experimento nas partes exteriores ao conteúdo narrativo, como nessa introdução. Essa operação intelectual o levou, igualmente, a oferecer uma definição mais pontual de sua interpretação da cultura brasileira e da importância da língua nacional como um dos elementos definidores desta em relação a Portugal.

Essas equações são montadas, no caso de Alencar, no espaço dialógico criado pelos debates e polêmicas dos quais ele toma parte. Portanto, as críticas a ele endereçadas por Pinheiro Chagas, bem como sua resposta a elas, formam um campo pródigo para a análise dessas idéias.

Publicado pouco depois de *Iracema* vir a lume, o comentário de Pinheiro Chagas não é uma crítica feroz ao livro de Alencar. Pelo contrário, o português louva-lhe a beleza do estilo, a poesia e a capacidade de criar uma obra, aos olhos de Chagas, realmente impregnada da cor local. A leitura de *Iracema* levou mesmo o crítico a nela perceber a fundação da literatura brasileira, na medida em que, a seu ver, o Brasil ainda não possuía uma literatura verdadeiramente nacional.²⁴⁹ Em certa passagem de sua análise, Pinheiro Chagas chega mesmo a propor aos autores brasileiros que se espelhem no exemplo de autores norte-americanos e sacralizem sua independência política do ponto de vista cultural, demarcando assim sua autonomia frente aos portugueses. Afirmava que

As nações americanas, se quiserem verdadeiramente fazer ato de independência, e entrar no mundo com os foros de países que têm nobreza sua, deve, como Nathaniel Bempo, esquecer-se um pouco da metrópole européia, impregnar-se nos aromas do seu solo, proclamar-se filhas adotivas, sim, mas filhas ternas e amantes das florestas do Novo Mundo, e aceitar as tradições dos primeiros povoadores, que os seus

²⁴⁹ Apesar de muitos talentos que avultam na nossa antiga colônia americana, não se pode dizer que o Brasil possua uma literatura. Literatura nacional é aquela em que se reflete o caráter de um povo, que dá vida às suas tradições e crenças; é a harpa fremente em cujas cordas geme, como um sopro, a alma de uma nação, com todas as dores e júbilos, que através dos séculos a foram retemperando. CHAGAS, Pinheiro. *Literatura Brasileira: José de Alencar*. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979. p. 155.

antepassados bárbara e impoliticamente expulsaram da pátria, por onde vagueavam em pleno gozo da liberdade selvagem.²⁵⁰

E era em *Iracema* que Pinheiro Chagas percebia pela primeira vez a realização dessa quebra dos grilhões com relação a Portugal. É em *Iracema* que o crítico luso verá a expressão nativa traduzida em palavras, feito que ele louva em Alencar, “o estilista primoroso, o pintor entusiasta das paisagens natais, e o cronista simpático dos antigos povos brasileiros”. Para Chagas, essa era a primeira vez em que “aparecem os índios, falando a sua linguagem colorida e ardente, pela primeira vez se imprime finalmente o cunho nacional num livro brasileiro”.²⁵¹ Em suma, a pequena lenda cearense, publicada por Alencar conseguira, afinal, traduzir a nacionalidade brasileira dando a devida atenção à contribuição do indígena.

Todavia, em meio aos elogios e congratulações germinava, sub-repticiamente, a crítica que Pinheiro Chagas desejava endereçar a Alencar e aos escritores brasileiros de seu tempo. Para o crítico português, a mimese da cultura indígena, dos costumes dos primeiros habitantes dessas terras, não justificava em nada uma insurreição contra a língua portuguesa, elo que ligava brasileiros e portugueses. Poetar sobre índios mortos poderia mesmo ser julgado pelo crítico luso como um ato expiatório, agora demonstrar que a cultura brasileira tomava um rumo diferente da portuguesa, chegando a constituir uma língua que progressivamente diferenciava-se daquela escrita e falada na antiga metrópole, insultava a sua sensibilidade. Afirmava Pinheiro Chagas de maneira categórica:

[...] o defeito que eu vejo nessa lenda, o defeito que eu vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes, a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais, que (tenham cautela!) chegarão a ser visíveis se quiserem tomar as proporções duma insurreição em regra contra tirania de Lobato.²⁵²

²⁵⁰ CHAGAS, op. cit., p. 56-57.

²⁵¹ Ibidem, p. 159.

²⁵² CHAGAS, op. cit., p. 160.

A crescente diferenciação produzida no idioma, perceptível na literatura oitocentista, aos olhos de Pinheiro Chagas, era uma imperdoável infração da regra gramatical portuguesa. Aos ouvidos do crítico luso, o português falado no Brasil, assim como aquele que passaria a ser escrito, não se caracterizava pela transformação lingüística nem mesmo de estilo, mas pura e simplesmente pela incorreção gramatical. Acreditava que essa “incorreção” se devia a uma insubordinação dos literatos brasileiros, que cometiam o equívoco de tentar transformar uma língua, fenômeno “que se opera sem que a vontade humana possa nele intervir por forma alguma; como qualquer outro fenômeno físico, está sujeito a leis fixas e imutáveis, como a gravitação, ou a expansão dos gases”.²⁵³ A ciência da linguagem desposada por Pinheiro Chagas defendia que a língua era tão exata quanto uma fórmula química. Porém, mais do que isso, ele desejava preservar a língua portuguesa e a ligação cultural, expressa na linguagem, com a antiga metrópole. Dizia Pinheiro Chagas:

É glorioso ser um destes escritores, que fazem brotar um idioma novo do cadáver corrupto duma velha língua, mas não nos parece igualmente glorioso entrar na classe daqueles que receberam dos seus passados uma linguagem formosa, harmoniosa e opulenta, e que a estragam, e que a desfiguram e maculam, e concorrem dessa forma para a transformarem de corpo cheio de vida em cadáver purulento, de manto de púrpura em farrapo ignóbil.²⁵⁴

Como é possível imaginar, a insinuação de que os escritores brasileiros corriam o risco de entrar no grupo dos autores que transformaram uma língua viva e pujante em um “cadáver purulento” incomodou Alencar. O tema da língua nacional e, especialmente, a influência do meio geográfico e dos influxos civilizacionais na constituição dessa, ganhou espaço em seus novos escritos ensaísticos.²⁵⁵

²⁵³ Ibidem, p. 160.

²⁵⁴ CHAGAS, op. cit., p. 161.

²⁵⁵ Haroldo de Campos, em ensaio agudo sobre o romance da virgem dos lábios de mel, percebeu a importância da obra enquanto criação de um espaço discursivo nacional para o romance. Dizia ele: “Criar uma nova expressão era criar liberdade, e a baliza negativa dessa liberdade estava justamente no purismo vernacular português. Se alguma vez o político conservador e ex-ministro da justiça do Império (1868-1870) se proclama subversivo é quando assume a acusação, que lhe é movida por Pinheiro Chagas, de “insurreição contra a gramática de nossa língua comum”, quando considera que a “revolução filológica” que lhe atribui o crítico luso é “irresistível e fatal”,

Alencar ocupou-se da questão em diversos momentos, recorrendo especialmente aos elementos paratextuais para demarcar sua posição sobre a língua nacional. O tema está presente no *Pós-escrito à Diva*, de agosto de 1865; no *Pós-escrito* de 1870 à segunda edição de *Iracema*; no ensaio *Benção paterna*, que abre *Sonhos d'Ouro*, de 1872. Desde a publicação de *Iracema*, críticas como as de Pinheiro Chagas e de Franklin Távora o fizeram retomar a antiga idéia, nunca realizada, de publicar dois longos estudos: o primeiro, intitulado *A língua portuguesa no Brasil* e o segundo, *A literatura brasileira*.

Em todos os momentos em que Alencar debruçou-se sobre esse problema, a rigor parecia desdobrar a hipótese que apresentou de forma extremamente sintética e direta no *Pós-escrito à Diva*, ao enunciar: “A língua é a nacionalidade do pensamento como a pátria é a nacionalidade do povo. Da mesma forma que instituições justas e racionais revelam um povo grande e livre, uma língua pura, nobre e rica, anuncia a raça inteligente e ilustrada”.²⁵⁶ Essa noção, a de que a língua seria o princípio espiritual correspondente ao estabelecimento político da nação, será perseguida por Alencar nos textos que escreveu por essa época (sua publicação é de 1865) até o final da década de 1870.

Do ponto de vista estratégico, o pós-escrito à segunda edição de *Iracema* é um dos textos mais importantes de José de Alencar. Nele, o autor rebate as críticas endereçadas ao seu poema indianista pelos gramáticos e filólogos puristas e lusitanistas, com especial atenção aos escritos de Pinheiro Chagas. O fato de responder diretamente ao crítico português, à antiga metrópole, serve como um demarcador identitário de extrema importância, na medida em que ali Alencar anuncia claramente que mesmo sendo o Brasil criado pelos portugueses, mesmo o seu povo falando o “português”, havia já naquele momento uma profunda diferença entre os dois povos. O português falado no Brasil simbolizava a independência política do país para com Portugal.

funda-se no “espírito popular” e “há de ser larga e profunda, como a imensidade dos mares que separa os dois mundos a que pertencemos”. Seu pós-escrito à segunda edição de *Iracema* (outubro de 1870), como, antes, a “Carta ao Dr. Jaguaribe”, que serve de posfácio à primeira edição, é, quase tanto como os Manifestos Modernistas de Oswald, uma peça aguerrida de combate poético e de reivindicação de liberdade de invenção”. CAMPOS, Haroldo de. *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 128.

²⁵⁶ ALENCAR, José de. *Diva: Perfil de mulher*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 311.

Em sua defesa, de antemão Alencar problematiza a idéia que, segundo acreditava, difundia-se a seu respeito: a de que fosse autor relapso com a forma. Alencar argumentava que suas “opiniões em matéria de gramática” eram responsáveis pela “reputação de inovador, quando não é a pecha de escritor incorreto e descuidado”. Refutava essa idéia porque entendia que poucos autores de sua época davam, como ele, tanta importância ao estilo, que acreditava ser “também uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo”. E perguntava-se: “Como se explica, portanto, essa contradição?”.²⁵⁷ Na construção do problema o autor apresentou a sua resposta: não se tratava de uma questão de estilo ou de imperícia, mas sim de uma compreensão diferente daquela de Pinheiro Chagas quanto ao uso da língua portuguesa e, mais do que isso, quanto à manutenção dos laços culturais entre o Brasil e a antiga metrópole.

A busca empreendida por Alencar; captar as transformações pelas quais passou a língua portuguesa em solo brasileiro a partir do contato dos colonizadores portugueses com os indígenas e com os africanos em sua época, foi entendida por Pinheiro Chagas como um movimento capitaneado pelos escritores brasileiros a fim de conspurcar a última flor do Lácio. Para Alencar, essa transformação não era fruto de um desejo de alguns escritores, mas uma realidade explicável pela lingüística. Aos olhos de Alencar, a “revolução” era “irresistível e fatal”, tal qual aquela que “transformou o persa em grego e céltico, o etrusco em latim, e o romano em francês, italiano, etc.” E finalizava essa idéia afirmando de maneira altissonante que essa transformação “há de ser larga e profunda, como a imensidade dos mares que separa os dous mundos a que pertencemos”.²⁵⁸ Essa mudança era o fruto de novas condições de convivência e sociabilidade estabelecidas na colônia. Condições diversas no modo de vida, na convivência de línguas, de culturas, no sistema de circulação de idéias e de ensino. Plêiade de diferenças que deveria transformar (e transformou) profundamente os falares dos dois lados do Atlântico.

Alencar explicava essas diferenças recorrendo a uma teoria climática e racial. Para ele, o meio natural, somado ao influxo de diferentes “grupos raciais” no Brasil,

²⁵⁷ ALENCAR, José de. Pós-escrito. In: _____. *Iracema: Lenda do Ceará; Ubirajara: Lenda Tupi*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 190.

²⁵⁸ ALENCAR, Pós-escrito, op. cit., p. 192.

seria o fator preponderante na explicação das diferenças lingüísticas entre os dois países. Segundo ele,

Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se êsses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas idéias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é a expressão d'esses fatos morais e sociais.²⁵⁹

A língua, na teoria alencariana, ocupava o papel de expressão viva de todos os “fatos morais”, de toda a expressão cultural de um povo. E ela deveria traduzir o meio natural no qual esse homem estava inserido, o que necessariamente obrigaria aqueles que nascessem no Brasil a expressar seus sentimentos de uma forma diversa daquela do Português, uma vez que o “americano se acha no seio de uma natureza virgem e opulenta, sujeito a impressões novas ainda não traduzidas em outra língua, em face de magnificências para as quais não há ainda verbo humano?”²⁶⁰ Assim, o primeiro motor da transformação da língua portuguesa em “língua brasileira” é o trópico.²⁶¹ Além disso, ele sublinhou que o “filho do Novo Mundo” é o fruto das “tradições das raças indígenas” que, além disso, vive em estreito contato “de quase tôdas as raças civilizadas que aportam as suas plagas

²⁵⁹ Ibidem, p. 192.

²⁶⁰ ALENCAR, Pós-escrito, op. cit., p. 93.

²⁶¹ Nesse ponto, é muito importante destacar a importância dessa interpretação na obra de autores que despontaram no cenário das letras nacionais sob a influência de Alencar. No caso das determinações do trópico (clima e natureza) sobre a população e, mais do que isso, sobre a cultura nacional, Araripe Júnior é sempre lembrado como um dos principais seguidores de Alencar. Sua teoria da “obnubilação brasílica” guarda muito das idéias de Alencar sobre a influência da natureza nos habitantes do país. Na passagem que segue, por exemplo, Araripe Júnior deposita no clima a responsabilidade do “amolecimento” do nosso naturalismo. Dizia ele: “O tropical não pode ser correto. A correção é o fruto da paciência e dos países frios; nos países quentes, a atenção é intermitente. Aqui, aonde os frutos amadurecem em horas, aonde a mulher rebenta em prantos histéricos aos 10 anos, aonde a vegetação cresce e salta à vista, aonde a vida é uma orgia de viço, aonde tudo é extremoso, e extremados os fenômenos; aqui, aonde o homem sensualiza-se até com o contato do ar e o genesismo terrestre assume proporções enormes, vibrando eletricidade, que em certas ocasiões parece envolver tôda a região circundante em um amplexo único, fulminante, - compreende-se que fôra de tôdas as coisas a mais irrisória pôr peias à expressão nativa e regular o ritmo da palavra pelo diapasão estreito da retórica civilizada, mas muito menos expansiva”. ARARIPE JR. Tristão de Alencar. *A Terra*, de Emílio Zola, e o *Homem*, de Aluísio de Azevedo. In: _____. *Obra crítica de Araripe Júnior: 1888-1894*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1960. v. 2, p. 70. Sobre o pensamento de Araripe Júnior e a influência de Alencar, cf. CAIRO, Luiz Roberto. *O salto por cima da própria sombra: O discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura*. São Paulo: Annablume, 1996.

trazidas pela emigração”.²⁶² Frente a esse quadro, creio ser possível sintetizar o ideário alencariano, especialmente no que diz respeito à cultura brasileira, como uma dupla determinação: de um lado, a natureza tropical e o clima, marcados pelo colorido, pelo calor e pela extrema fertilidade; de outro, a mestiçagem, o fruto dos mais diferentes influxos populacionais, de indígenas, portugueses, espanhóis, africanos e outros povos europeus, segundo fator na definição de uma cultura nova.²⁶³

Alencar não deixa dúvidas sobre a relevância que dá a mestiçagem para a formação da “língua brasileira”. Para ele, era bastante clara a influência das expressões de origem tupi, das línguas africanas, bem como das matrizes culturais de ambos os povos que, para usar uma expressão da época, em consórcio com o português e com os demais europeus que aportaram nas cidades brasileiras formaram esse “povo novo”. Dizia ele que os “operários da transformação de nossas línguas são êsses representantes de tantas raças, desde a saxônica até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas”.²⁶⁴ Idéia que parecerá ainda mais forte para ele nos esboços para suas histórias da língua e da literatura brasileira.

²⁶² ALENCAR, *Pós-escrito*, op. cit., p. 193.

²⁶³ Essa constatação, é válido frisar, não desfaz a idéia antes exposta, da preponderância que dá Alencar ao português e ao indígena na formação da cultura brasileira, como tantas vezes foi expresso por ele mesmo. Todavia, essa e outras passagens dos últimos escritos de Alencar revelam que afirmar que o autor negligencia a contribuição do africano à formação da cultura brasileira, espécie de lugar comum nas críticas a sua obra, é uma meia verdade. Dois estudos me parecem re-equacionar esse problema de maneira inteligente. Pensando no Alencar legislador e político, cuja atuação pode ser confrontada com a do ficcionista, o ensaio de Wanderley Guilherme dos Santos, *Dois escritos democráticos de José de Alencar*, abre uma nova perspectiva para a interpretação de seu pensamento. Para Guilherme dos Santos, os escritos de natureza política de Alencar o fazem um inovador na teoria do direito, acrescentando algumas páginas ao que de melhor se escreveu no país sobre o liberalismo político, pensado em termos autóctones, ou seja, pensando na particularidade brasileira, um país liberal e escravista. Para mais, cf: SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Dois escritos democráticos de José de Alencar*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991. Por outro lado, seguindo um pouco na esteira do primeiro, seria importante lembrar de Antonio Edmilson Martins Rodrigues, cujos artigos e o perfil biográfico de Alencar tem dado grande ênfase a sua atuação como intelectual ligado às grandes questões de sua época, como a escravidão, as relações sociais entre senhores e escravos, dramatizadas nos palcos da corte, bem como em seus escritos políticos. Do autor, cf. RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar*. Rio de Janeiro: FGV, 2000; _____. José de Alencar: o poeta armado: A letra como arma no Segundo Reinado. In: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal; PRADO, Maria Emília. *O liberalismo no Brasil Imperial: Origens, conceitos e prática*. Rio de Janeiro: UERJ/Revan, 2001.

²⁶⁴ ALENCAR, *Pós-escrito*, op. cit., p. 193.

Como comentou na introdução esboçada para *A literatura brasileira*, Alencar procrastinava a tarefa de escrever os estudos, mas as observações de Pinheiro Chagas e a distância da pasta do Ministério da Justiça deram-lhe o ímpeto e o tempo necessários para retomar o antigo projeto. Dizia ele: “Mas à obra do desejo minguava a ocasião; até que ultimamente mais repousado das lides políticas, tornei a ler o artigo que o elegante escritor Sr. Pinheiro Chagas dedicou à ‘Iracema’ em seus ‘Novos ensaios críticos’.”²⁶⁵ Justamente por ver-se como autor de “alguns livros que contrastam em pontos de estilo aquele padrão chamado clássico da língua portuguesa”, Alencar acreditava ser necessário “defender o cisma gramatical” que sua literatura representava (ou ao menos desejava representar).²⁶⁶ E acreditava ser possível fazer isso mediante dois estudos, intimamente ligados, um sobre a língua portuguesa e o outro sobre a literatura brasileira.

Alencar pretendia demonstrar nesses dois ambiciosos estudos como as duas culturas, a portuguesa e a brasileira, em função de fatores climáticos, históricos e raciais, inexoravelmente diferenciavam-se, se tornando expressões únicas e independentes uma da outra. Nesses esboços, Alencar demonstrava-se convencido da importância do avanço e transformação da língua portuguesa no Brasil para o desenvolvimento da cultura brasileira. Para ele, “negá-lo é negar o futuro do Brasil”.²⁶⁷ E, assim sendo, quais as feições do Brasil futuro? O que as definiria?

As teorizações de Alencar, como já procurei demonstrar acima, eram bastante tingidas pelo pensamento romântico, em especial no que diz respeito à idéia de cultura nacional e de diversidade. Nesse processo, como já analisado, a língua nacional ocupava papel central. Era a língua e a literatura, vista como a sua expressão mais viva, que permitiam a Alencar entrever a diferença cultural que cada vez mais tornaria o Brasil livre dos antigos laços coloniais. Assim sendo, Alencar buscava nesses estudos compreender a “vária feição que toma o espírito dos povos conforme influência do clima, do solo e da raça”.²⁶⁸ Porém, nos esboços de seu

²⁶⁵ ALENCAR, José de. *A literatura brasileira: introdução*. In: PINTO, Edith Pimentel (Sel. e Apres.). *O português do Brasil: Textos críticos e teóricos: 1820/1920*. São Paulo: Edusp, 1978. v. 1, p. 145.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 145.

²⁶⁷ ALENCAR, José de. *A língua portuguesa no Brasil: Plano*. In: PINTO, Edith Pimentel (Sel. e Apres.). *O português do Brasil: Textos críticos e teóricos: 1820/1920*. São Paulo: Edusp, 1978. v. 1, p. 144.

²⁶⁸ ALENCAR, *A literatura...*, op. cit., p. 146.

estudo, Alencar demonstra relativa consciência crítica no que diz respeito à idéia de Brasil como uma “comunidade inventada” em pleno processo de criação. Dá mostras dessa consciência ao enfatizar a falta de uma tradição literária própria, arraigada como a portuguesa, por exemplo, quando diz que “não se forma uma literatura em anos, mas por séculos. A nossa, com 40 anos, está em embrião, em elaboração. Seu processo deve levá-la a separar-se cada vez mais da portuguesa donde deriva”.²⁶⁹ Se a literatura nacional é a alma do seu “povo”, Alencar mostra-se bastante convicto, por um lado, de que as condições sócio-étnico-climáticas brasileiras aprofundariam o fosso que separa a cultura brasileira da portuguesa, como na conhecida passagem de *Benção Paterna*, onde afirma

Estando provado pelas mais sábias e profundas investigações começadas por Jacob Grimm, e últimamente desenvolvidas por Max Müller, a respeito da apofonia, que a transformação mecânica das línguas se opera pela modificação dos órgãos da fala, pergunto eu, e não se riam, que é mui séria a questão:
O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?²⁷⁰

No entanto, ele deixa claro que como um dos operários da criação do sentimento de nacionalidade, papel que ele mesmo atribui ao escritor, há pela frente uma grande tarefa a ser cumprida. A seus olhos, a “importação contínua de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização”.²⁷¹ Assim, aquele que desejasse bem retratar a nacionalidade brasileira, deveria dar conta dessa multiplicidade. O Brasil, para Alencar, não era sinônimo de indígena, em que pese a relevância que dá a ele na formação da cultura nacional. Dizia o autor:

Palheta, onde o pintor deita laivos de côres diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vêzes embebendo-se dêle, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a português e francesa, que tôdas

²⁶⁹ ALENCAR, *A literatura...*, op. cit., p. 147.

²⁷⁰ ALENCAR, *Benção...*, op. cit., p. 38.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 35.

flutuam, e pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n' alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira.²⁷²

Nesse sentido, Alencar discute de passagem uma questão muito levantada pelos seus críticos, a de que os seus romances urbanos (*Diva*, *Lucíola*, *A Pata da Gazela* e o próprio *Sonhos d'Ouro*) seriam livros de feição estrangeira. Para ele, os críticos que isso defendiam simplesmente desconheciam a sociedade fluminense de seu tempo, retratada por Alencar, pois nela não reconheciam as marcas dos atavios parisienses e toda a linguagem do progresso à européia, marcas daquela época de transformações. Algumas linhas adiante, Alencar conclama:

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São êstes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado: tudo isto lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes que porventura lhe ficaram do chão onde estêve, e apurar o ouro fino.²⁷³

A missão do escritor, para Alencar, era dar a forma mais adequada à expressão do povo brasileiro. Alencar acreditava que o escritor, o poeta ou mesmo o historiador estavam intimamente ligados no processo de constituição de comunidades imaginadas, missão que assume para si. Em sua obra Alencar procurou construir uma imagem totalizante da história brasileira, oferecendo-lhe uma interpretação dos motores de criação da nacionalidade tal qual ele percebia à sua época sem descurar da gênese (indianismo) e de seu desenvolvimento histórico nos séculos XVII e XVIII.

²⁷² ALENCAR, *Benção...*, op. cit., p. 35.

²⁷³ *Ibidem*, p. 36.

2.3 A crise da poética romântica

[...] os velhos tiveram uma aclimação mental que não satisfaz às necessidades do Brasil transformado e da qual não conseguem sempre libertar-se, e que seria muitas vezes melhor, sobretudo em uma época de transição, que homens novos, representando idéias novas, governassem os destinos deste país.

Joaquim Nabuco

José de Alencar foi uma espécie de “espectador engajado”,²⁷⁴ parafraseando Raymond Aron, dos principais processos que marcaram a história do Segundo Reinado. Em sua trajetória, dividida entre a literatura e a política, viu-se em meio a boa parte dos conflitos políticos entre Luzias e Saquaremas e aos mais acalorados debates sobre a questão servil, sendo de sua autoria a lei que proibiu o comércio público de escravos no Valongo. Isso sem contar o fato de que sua obra como crítico e como literato sempre esteve no centro da invenção de uma idéia de nacionalidade, idéia que foi construída por ele e pelo grupo de intelectuais com o qual ombreou, não raro de maneira tensa.

Sua carreira literária e atuação como crítico da cultura brasileira é marcada por dois momentos distintos, por ele vividos intensamente: o apogeu e a crise da poética romântica. Alencar vive a transição que marca a *intelligentsia* brasileira no XIX: passa pelo apogeu do romantismo, no ápice do projeto nacionalista do Império, e, no final de sua carreira, sente na carne as críticas formuladas pelos pensadores ligados à Geração de 1870, que propunham uma nova plataforma intelectual que se confrontaria ao romantismo.

Se na segunda parte desse capítulo procurei caracterizar algumas das principais fontes setecentistas e oitocentistas do pensamento romântico, presentes nas principais teorizações de Alencar sobre a nacionalidade brasileira, nessas

²⁷⁴ A expressão de Aron serve de título a uma obra autobiográfica. ARON, Raymond. *O espectador engajado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

páginas pretendo caracterizar, ainda que de maneira um tanto impressionista, o cientificismo do último quartel do oitocentos. Se o ideário romântico ofereceu a Alencar as idéias filosóficas, padrões de representação e de ficcionalidade que balizaram sua obra, o cientificismo do final do XIX forneceu as armas para os autores que sistematizarão as mais duras críticas à ela. Os novos paradigmas do cientismo do final do oitocentos servirão de base para as exigências de cientificidade que caracterizam as novas regras de representação e ficcionalidade, presentes nas críticas que Alencar recebe, entre outros, de Franklin Távora e Joaquim Nabuco.

Como diversos autores lograram demonstrar, o ideário cientificista ganha força no Brasil especialmente a partir das últimas três décadas do século XIX, ainda que seja importante destacar que o fenômeno “Geração de 1870” é um movimento internacional, no qual fortes vínculos foram estabelecidos entre intelectuais brasileiros e estrangeiros. Esse elemento é de fundamental importância para a compreensão de algumas das críticas mais fortes que Alencar recebeu naquele momento, quase todas alvejando o “nativismo” de suas idéias e de sua prosa. As polêmicas dos últimos anos de vida e de carreira literária de Alencar foram marcadas por esse choque de paradigmas.

Ao comentar a discussão entre Alencar, Távora e José Feliciano de Castilho, Antonio Candido percebeu nas críticas formuladas pelos dois últimos diversas marcas da inflexão pela qual passava o pensamento romântico. Para ele:

Com efeito, se nos esforçarmos, lendo as *Cartas*, para afastar a ganga polêmica e fixar o conteúdo crítico, sentimos que os motivos principais de Távora eram a tomada de posição contra um certo tipo de literatura – e nisto reside hoje o seu interesse. Elas representam o início da fase final do Romantismo, quando já se ia desejando a um incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção. Távora censura n’*O gaúcho* a falta de fidelidade à vida rio-grandense, o abuso das situações pouco naturais, a idealização dos tipos; Alencar é para ele um homem de gabinete que escreve o que não conhece, quando a tarefa do escritor é observar de perto a realidade que procura transpor. As suas considerações constituem o primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente.²⁷⁵

²⁷⁵ CANDIDO, op. cit., p. 679.

Como Antonio Candido refere na passagem acima reproduzida, mesmo sem se apoiar nesse conceito, há uma mudança nos critérios de verdade e nos padrões de representação exigidos dos escritores. A literatura paulatinamente deixava de ser o reino da imaginação e do simbolismo, cedendo cada vez mais espaço à retórica da cientificidade. Romances, ensaios, contos e até mesmo a poesia deveriam ser hauridos dos conceitos científicos introduzidos no país a partir da década de 1870, encrudescendo as críticas ao romantismo. A introdução de postulados cientificistas que passam, a partir da década de 1870, aproximadamente, a balizar a interpretação do país e a fornecer as bases dos projetos que deveriam guiar os passos da nação mudou as expectativas do público leitor com relação à literatura. A missão dos poetas não era mais fundar a nacionalidade, mas sim oferecer explicações científicas ao “atraso brasileiro”, tendo sempre os padrões de desenvolvimento externos como parâmetro para sua crítica. Na passagem que abaixo reproduzo Silvio Romero oferece uma caracterização dos paradigmas que se chocaram àquela época. Segundo ele:

Na política, é um mundo inteiro que vacila. Nas regiões do pensamento teórico, o travamento da peleja foi ainda mais formidável, porque o atraso era horroroso. Um bando de idéias novas esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte. Hoje, depois de mais de trinta anos; hoje que são elas correntes e andam por todas as cabeças, não têm mais o sabor de novidade nem lembram mais as feridas que, para as espalhar, sofremos os combatentes do grande decênio: Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance, folclore, novos processos de crítica e de história literária, transformação da instituição do Direito e da política, tudo então se agitou e o brado de alarma partiu da Escola de Recife.²⁷⁶

Nessa passagem, Romero sobrevoa as principais correntes teóricas que se embateram por aquela época, não deixando de mencionar o avanço do naturalismo e do cientificismo pelas letras nacionais. O cientificismo em literatura marcou não só a crítica, que passou a estudar o romance segundo as premissas de Taine e Hennequin, mas também tornou-se definitivo no que diz respeito às pretensões dos

²⁷⁶ ROMERO, Silvio. Explicações Indispensáveis. In: BARRETO, Tobias. *Vários Escritos*. Sergipe: Ed. Do Estado de Sergipe, 1926. p. XXIII e XXIV.

escritores, que passaram a crer em um método isento de observação e de análise da sociedade que buscavam retratar.

Na produção ensaística e literária do século dezenove, o casamento entre ciências e letras foi um fator de grande relevo. Para o crítico Luiz Costa Lima, que examinou exaustivamente a obra do ensaísta Euclides da Cunha,²⁷⁷ isto se constitui em um “alto estilo”, ou seja, um paradigma de produção intelectual do período, tanto do ponto de vista estilístico/literário quanto científico. Um bom exemplo das preocupações desses escritores no que se refere à carpintaria literária pode ser encontrado no espistolário de Euclides da Cunha, em que este, ponderando uma crítica recebida de José Veríssimo relativa a seu estilo, tido como difícil, científico em demasia e marcado pelo abusivo emprego de termos técnicos, afirma que “o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje a tendência mais elevada do espírito humano. [...] Eu estou convencido que a verdadeira impressão artística exige, fundamentalmente, a noção científica do caso que a desperta”.²⁷⁸

Esse consórcio das ciências e das artes deu mostras de sua importância na literatura especialmente entre escritores e críticos vinculados ao Naturalismo. Se até o romantismo as principais fontes de inspiração dos escritores foram a contemplação da natureza e as obras dos clássicos da literatura e da poesia, no naturalismo a natureza é analisada com método, assim com a sociedade. A influência deixa de vir da lira dos poetas e passa a ser procurada nos laboratórios de ciências, como não nos permite duvidar a transposição da ciência experimental da medicina para a literatura levada a cabo por Émile Zola. Essa influência de modelos científicos de observação se fará sentir em obras como *A Carne*, de Júlio Ribeiro; *O Cromo*, de Horácio Carvalho; *O cortiço*, de Aloísio de Azevedo e em *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha.

A metafísica começa a ceder lugar à ciência e a inspiração dos novos escritores vem da leitura da obra de Hippolyte Taine, do fisiologista francês Claude

²⁷⁷ LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota: A construção de 'Os Sertões'*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997; _____. *Contrastes e Confrontos do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto: 2000.

²⁷⁸ GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTI, Oswaldo (Orgs.). *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.

Bernard e do romance experimental de Zola. Segundo o crítico literário Roberto Ventura, a forte influência do tripé analítico de Taine marcou sobremaneira a crítica e a construção literária brasileira a partir do crescimento em influência da Geração de 1870, com expoentes como Silvio Romero, Tobias Barreto, entre outros. O índio e o negro não figuravam mais nas obras literárias com seus mitos e lendas, nem mesmo como símbolo de virtudes guerreiras, mas sim como parte da composição étnica do “povo brasileiro”. O meio deixava de ser descrito como fonte de inspiração edênica, passando a ser um fator mesológico e climático de influência decisiva no tipo de civilização que seria construída nos trópicos.²⁷⁹

Tanto na obra de Taine quanto na do fisiologista Claude Bernard, que muito inspirou Zola em suas formulações sobre o romance experimental, o que os escritores da época encontrarão são indicações a respeito da importância da observação metódica da sociedade ou do tema a ser retratado.²⁸⁰ Zola, que mais tarde seria bastante criticado por modernistas como Sergio Buarque de Hollanda e Rubens Borba de Moraes, procurou nas teorizações de Bernard sobre a racionalização metodológica do estudo da medicina, uma proposta científica de observação. Para Bernard a arte “da investigação científica é a pedra angular de todas as ciências experimentais. Se os fatos que servem de base ao raciocínio são mal estabelecidos ou errados, tudo se perderá ou tudo se tornará falso ; e é assim que, no mais das vezes, os erros nas teorias científicas têm por origem erros de fatos”.²⁸¹ Se na ciência a observação deveria ser assim, no romance não seria diferente. Esta preocupação metodológica, por exemplo, levou Zola a percorrer pacientemente as ruas de Paris, seus bairros operários, para compor empiricamente seus personagens como retratos fiéis da realidade sobre a qual ele se debruçava.

²⁷⁹ VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 87.

²⁸⁰ As palavras do próprio Zola em seu texto de definição das bases do romance experimental não deixam dúvidas da incorporação das teorizações de Bernard sobre o método experimental para a literatura: “Teria que fazer aqui apenas um trabalho de adaptação, porque o método experimental foi estabelecido com uma força e uma clareza maravilhosas por Claude Bernard, em sua Introdução ao estudo da medicina experimental. Esse livro, de um erudito cuja autoridade é decisiva, irá me servir de base sólida. Encontrarei ali toda questão tratada, e me porei, como argumentos irrefutáveis, a fazer as citações que me são necessárias”. ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*. Disponível em: <<http://www.gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 23 set. 2004.

²⁸¹ BERNARD, Claude. *Principes de médecine expérimentale*. Paris, 1865. Disponível em: <<http://www.gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 23 set. 2004.

Émile Zola, em alguns de seus escritos de crítica, apresentou formulações nas quais deixou clara sua preocupação com o realismo de seus retratos da sociedade francesa. Nesses escritos, procurou aliar ciência e estética, união central nas preocupações dos autores naturalistas. Para ele, o naturalismo deveria ser o fiel reflexo da época em que se vivia, o que significava entronizar o discurso cientificista. Como dizia Zola em seu ensaio *Le Roman Expérimental*:

[...] o romance experimental é uma consequência da evolução científica do século; ele continua e completa a fisiologia, que se apóia, ela mesma, na química e na física; ele substitui o estudo do homem abstrato, do homem metafísico, pelo estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio; ele é, em uma palavra, a literatura de nossa era científica, assim como a literatura clássica e romântica correspondeu a uma era de escolástica e de teologia.²⁸²

Nessa passagem, Zola sintetizou algumas das principais diretrizes da escrita literária nas últimas décadas do século XIX. Diretrizes que marcaram a produção crítica e romanesca também no Brasil. O homem que deve figurar nos romances, segundo as premissas de Zola, não é o homem abstrato, haurido da leitura dos clássicos. Deve ser um homem desenhado pela observação *in loco*. O naturalismo, como o francês apresenta em seu esquema evolutivo da expressão literária, correspondia ao seu tempo, deveria expressar a precisão e o método da físico-química. Os clássicos e os românticos estavam ultrapassados, representando uma etapa do pensamento que já havia sido superada. Esse esquema é bastante visível na crítica a Alencar que, como demonstrei na parte x desse capítulo, adotava abertamente a premissa de um índio mítico, descrevendo-o segundo preceitos da literatura clássica. Os anos finais da carreira de Alencar, os quais defini como a crise da poética romântica, são marcados pelo crescimento em importância no cenário intelectual brasileiro do bando de idéias novas, sendo nessa época que ocorre o crescimento das críticas sobre a imaginação romanesca de José de Alencar. Um dos exemplos mais lembrados por esses críticos é o fato de Alencar

²⁸² ZOLA, op. cit.

haver escrito *O Gaúcho* sem nunca haver pisado no Rio Grande do Sul. Sem nunca haver observado e estudado pessoalmente a vida e os costumes do povo que pretendia retratar.

Como Haroldo de Campos bem percebeu, no entanto, o confronto de Alencar com o realismo-naturalismo não foi simplesmente geracional. Foi tático. Na leitura de Campos, Alencar conhecia e recebeu em bloco o “romance burguês” do XIX, sendo um leitor bastante atento da obra de Balzac. No entanto, Alencar promove o que Campos chamou de “recuo arqueográfico para a pré-história do romance burguês, para aquém da épica, para o fundo ritual do mito e da lenda, a pré-história folclórica do romanesco, o UR-EPOS”,²⁸³ em um procedimento, como pretendo deixar claro no próximo capítulo, especialmente em sua segunda parte, largamente utilizado pelos modernistas. Esse recurso usado por Alencar está intimamente ligado à sua proposta, que discuti páginas atrás, de fundar uma língua literária nacional ou, mais do que isso, de criar uma poética da nacionalidade.

Sua criação literária pretendia fazer com que brotasse do folclore brasileiro a sua expressão literária, que em seu entendimento só poderia surgir como mito de origem, como linguagem simbólica. E voltando ao texto de Haroldo de Campos, concordo com ele quando afirma que, no que se refere ao procedimento de Alencar “não se tratava de uma mera 'utopia regressiva', porque nesse arco de retorno, nessa volta imaginária às origens, havia um conteúdo concreto, travado, em termos da práxis literária do tempo”. Não se tratava de uma tentativa de reviver na terra um paraíso perdido, mas a colocação em debate de um tema dos mais prementes, que era “o problema de fundar uma língua literária nacional”,²⁸⁴ e nesse arco creio que possa ser compreendida “língua literária” de forma ampla, tanto como sintaxe quanto como temática.

Esse problema se mostra com bastante clareza no choque entre as idéias de Alencar e as novas gerações de intelectuais, estando presente em alguns pontos de sua polêmica com Joaquim Nabuco. A disputa, que se deu nas páginas de *O Globo*, data de 1875, quando o primeiro já se encontrava no final de sua vida e o segundo

²⁸³ CAMPOS, H., *Iracema...*, op. cit., p. 129.

²⁸⁴ CAMPOS, H., *Iracema...*, op. cit., p. 129.

era um jovem, recém chegado de Paris e disposto a se impor no meio intelectual, em parte fazendo o que Alencar fizera duas décadas antes, ou seja, polemizando com um autor consagrado. O tema central do debate foi a literatura de Alencar e a sua, segundo as pretensões de Nabuco, superação.

O estopim da discussão foi a peça *O Jesuíta*, de José de Alencar. A peça, exibida aos cariocas no Teatro São Luís, em 18 de setembro de 1875, recebeu um público bastante pequeno e notas reticentes da crítica local. Esse conjunto de fatores, somados à saúde frágil do autor, despertou-lhe a ira. Em resposta, Alencar escreveu um artigo para o jornal *O Globo*, intitulado *O Teatro Brasileiro. A propósito do Jesuíta*. Nele, Alencar ataca o público da Corte, aos seus olhos, infenso ao tema nacional e com a sua atenção voltada para fora do Brasil. Para Alencar “os brasileiros da côrte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e sobretudo cosmopolitas, gostam do estrangeiro; do francês, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional”. Falar do Brasil, ainda segundo o autor, “apenas serve para eleição”.²⁸⁵ Esse cosmopolitismo percebido por Alencar no público carioca, que estava mais sedento das novidades vindas do exterior do que das coisas da sua terra, era especialmente um problema da “alta roda”, onde se vivia “à moda de Paris; e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiras, êles, *ces messieurs*, não sabem o que significa nacional”.²⁸⁶ A nacionalidade brasileira que, como demonstrei nas páginas acima, foi a obsessão de Alencar, era naquele momento um tema em franco declínio.

As críticas de Alencar encontraram eco em Joaquim Nabuco. O então jovem intelectual há pouco chegado do exterior e, ao contrário de Alencar, um defensor do cosmopolitismo, responde ao artigo, dando início a uma das mais duras polêmicas do século XIX. Confrontavam-se Alencar, que já havia deixado mais do que claro seu sentimento telúrico e Nabuco, que, não deixando dúvidas de suas diferenças com relação a Alencar, décadas mais tarde declararia: “Sou antes um espectador do

²⁸⁵ ALENCAR, José de. *O Teatro Brasileiro: A propósito do Jesuíta* (O Globo, 26/09/1875). In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar – Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, DF: UNB, 1978. p 24. Doravante, indicarei apenas o nome do polemista, o dia e a página no livro de Coutinho.

²⁸⁶ ALENCAR, O Teatro..., op. cit., p. 24.

meu século do que do meu país”.²⁸⁷ Além desse choque entre duas visões de mundo profundamente diferentes, duas leituras da nacionalidade brasileira bastantes divergentes, fica clara a diferença epistemológica de suas escolas de pensamento.

Se o principal objetivo das críticas do “folhetinista francês”, como Alencar chamava Nabuco, era mostrar que o autor de *O Guarani* era um autor atrasado com relação ao debate em torno da literatura travado fora do país, mantendo-se ainda preso a preocupações próprias do romantismo, que seria uma escola ultrapassada, ele dá provas claras de achar um equívoco insistir nas demarcações identitárias, como a língua nacional e a representação do indígena. Dizia Nabuco que a ele sempre “pareceu um esforço mal compensado êsse que emprega o Sr. J. de Alencar para formar uma língua, que só pode ser falada por êle e por um ou outro índio do Amazonas que venha ver o último dos seus *pajés* e recolher o idioma sagrado”.²⁸⁸ A criação de uma língua brasileira, talvez o principal tema em discussão na obra de Alencar, décadas mais tarde, como demonstrarei no capítulo seguinte, retomada pelos românticos, era para Nabuco um erro. Para que criar uma língua nacional se o seu interesse maior era aproximar-se do além-mar, ao invés de demarcar uma diferença, que acabaria por ser uma forma de colocar-se à distância.

Em sua crítica à obra de José de Alencar, Nabuco desfila os autores que estavam em franca discussão em sua época, como Taine e Darwin, trazendo para o campo da teorização literária os conhecimentos oriundos do cientificismo da época, especialmente da biologia evolucionista. Além disso, afirmou que os autores que inspiraram Alencar foram, já na época em que este os leu (década de 1840 e 1850), ultrapassados pelos realistas e naturalistas que começavam a publicar as suas obras na França. Asseverou Nabuco:

Todos sabem que no princípio do século Chateaubriand fundou uma poesia nova, e que essa poesia saiu das florestas americanas. *Atala* e os *Natchez*, que encerravam-na, impressionaram o Sr. J. de Alencar, quando já eram apenas monumentos em ruínas, em que sómente se ia encontrar uma grande sombra. A impressão foi por tal modo forte que, ainda hoje, os índios do escritor brasileiro

²⁸⁷ NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília, DF: UNB, 1963. p. 33.

²⁸⁸ NABUCO, Aos Domingos (O Globo, 10 out. 1875), p. 70.

pensam, amam e falam como se fôssem amigos de René. Por outro lado Cooper deu ao Sr. J. de Alencar o cenário do romance, inspirou-lhe, da mesma forma que G. Ferry, a idéia da vida no deserto, onde, para viver o homem precisa de tensão constante da vontade e de um esforço contínuo dos sentidos. A influência de Cooper, sobre o nosso compatriota, se foi grande, não foi igual à que exerceu Chateaubriand. Foi depois de ler *Atala* que o Sr. J. de Alencar sentiu sua imaginação voar para as grandes florestas, e para o amor profundo, sem egoísmo, para o sentimento religioso ainda manando da fonte para essa poesia estranha de que René veio encher as solidões da América. A essa impressão da mocidade o Sr. Alencar ainda hoje permanece fiel, e de dez em dez anos êle nos dá em lendas os fragmentos do seu poema épico, *os filhos de Tupã*.²⁸⁹

Em sua resposta, Alencar coloca em questão, inicialmente, quem haveria fundado a “escola indianista”, citando, entre outros, o autor de *O Uruguai*. Depois disso, defende-se das críticas de Nabuco de que haveria copiado autores estrangeiros na composição de sua obra afirmando que o seu crítico não indicou “a cena, o caráter, a descrição por mim imitada de Cooper ou de Chateaubriand”, afirmando que ele Nabuco não seria “capaz de fazê-lo”.²⁹⁰ Mais do que isso, aponta para a divergência teórica existente entre ambos, ao afirmar ter ficado de “uma vez sabido que eu não me tenho em conta de versado na teoria de Darwin”, todavia, dizia que isso não era um problema, uma vez que pensava “como um crítico respeitável, G. Planche, 'que muita ciência obscurece o pensamento do poeta com

²⁸⁹ NABUCO, Aos Domingos, op. cit., p. 84-85.

²⁹⁰ ALENCAR, Às Quintas (O Globo, 18 out. 1875), p. 95. Buscando explorar esse topos da crítica de Alencar, ou seja, a atribuição de cópia dos franceses, Haroldo de Campos concluiu: “Alguns espíritos tacanhos, contemporâneos ou pósteros, acusaram o autor de *Iracema* de “plagiário” de modelos europeus. A proposição é vazia de conteúdo, para quem entenda a literatura como permanente diálogo intertextual, onde o problema da “originalidade” não se reduz à mera resenha passiva de fontes e influências. Alencar, “tradutor criativo”, transgride o paradigma de *Atala* em mais de um sentido. No lingüístico, ao invés de civilizar a linguagem indígena, como se propõe fazer Chateaubriand, busca tupinizar o português. No ideológico (religioso e ético), *Atala*, mestiça, filha de um espanhol revela-se cristã. Apaixonada pelo índio Chacta, prefere envenenar-se, para não quebrar o juramento de virgindade e consagração a Deus feito à mãe agonizante. Com *Iracema*, tudo se dá com sinal trocado. A virgem de Tupã viola o interdito da tribo e se deixa possuir por Martim, possibilitando que este lhe arrebathe o licor sagrado da jurema, com o qual o jovem guerreiro português se “droga” e, assim, amortece as restrições de seu código de conduta cavalheiresco e cristão. Seguindo seus impulsos naturais, a virgem tabajara vai aninhar-se nos braços do amado, consumando-se a entrega/posse no transe do sonho. Seduzida/sedutora, violada/violadora, a “virgem do sertão” é comparável, na expressão de Cavalcanti Proença, à liana que se enrosca, erótica e amorosa, no tronco altaneiro que é Martim”. A “condição selvagem” de *Iracema* liberou o conselheiro Alencar de suas inibições conservadoras e dos preconceitos de sua época, permitindo-lhe criar uma figura feminina capaz de iniciativa amorosa e realização sexual, em lugar de uma submissa e obstinada pucela freirática”. Ver: CAMPOS, H., *Iracema...*, op. cit., p. 133.

os caprichos de sua erudição”.²⁹¹ Ora, Alencar percebia claramente que as críticas que Joaquim Nabuco a ele dirigia colocavam em xeque a escola de idéias que havia seguido, ainda que de maneira heterodoxa, ao longo de sua carreira como escritor. E ironiza o cientificismo de Nabuco criando a seguinte hipótese:

O crítico chamava à sua escola, os personagens da epopéia, ou do drama; ensinava-lhes a medicina, a lógica, a moral, a fisiologia, a aritmética, a estratégia militar, em suma, tôdas as ciências e artes, incluindo o darwinismo. Não havia mais na literatura suicídios nem crimes; não se cometiam mais erros, nem se perdiam batalhas. A infalibilidade deixava de ser privilégio do papa; e tornava-se o Dom de todo o protagonista de romance.²⁹²

Alencar tenta, nessa passagem, demonstrar como o cientificismo em literatura acabaria por produzir escritos que visavam confirmar hipóteses científicas, aplicando-as à observação da sua sociedade e da sua época. Sendo poderoso e inegável o pendor galocêntrico de nossa *intelligentsia*, não tardou a granjear espaço entre os literatos brasileiros a obra de Zola e dos naturalistas que, assim como a de seus contemporâneos, arrastou atrás de si um séquito de seguidores ardorosos. O entusiasmo com essas obras levou, como demonstrou Afrânio Coutinho, boa parte dos jovens intelectuais a desenvolverem verdadeira ojeriza ao romantismo.²⁹³ Nabuco não estava imune a essa tendência. Aos seus olhos, assim como para boa parte da crítica de sua época, a obra de Alencar tornava-se difícil de ser lida. Os conceitos que a estruturavam não se davam a ver com clareza para aqueles que procuravam nela uma estrutura romanesca com a qual Alencar não se mostrava disposto a dialogar.

Se considerarmos a literatura histórica de Alencar (*O Guarani*, *O sertanejo*) ou a indianista (*Iracema* e *Ubirajara*), encontraremos uma estrutura fabular e a construção do herói ao sabor homérico. No entanto, quando voltamos os olhos ao romance urbano (*Lucíola*, *Viúvinha*), podemos perceber que Alencar adaptou à sociedade fluminense o romance-desilusão de Balzac, que leu apaixonadamente na década de 1850. E em seu teatro, que já foi visto por mais de um crítico como

²⁹¹ ALENCAR, Às Quintas (O Globo, 18 out. 1875), p. 98.

²⁹² Ibidem, p. 99.

²⁹³ COUTINHO, *Introdução*, op. cit., p. 6.

realista-naturalista, em peças como *Asas de um anjo* ou *O Demônio Familiar*, formula críticas bastante duras ao paternalismo e ao modo de vida da Corte.

E mesmo a criação literária e ensaística de José de Alencar que discutia temas do indianismo, como ficou claro em algumas das passagens da polêmica com Joaquim Nabuco, vinha sofrendo críticas. Essa aproximação percebida por Haroldo de Campos da prosa-poema *Iracema* com a estrutura fabular dos contos folclóricos brasileiros, como demonstrei páginas acima, foi o estopim de uma série de críticas recebidas por parte de leitores da obra, tanto brasileiros como portugueses. Poucos anos depois da publicação de *Iracema* (1865) começam a ganhar as prateleiras das livrarias brasileiras obras como *Irecê a Guaná*, do Visconde de Taunay, cuja primeira edição data de 1874 e *O Selvagem*, do General Couto de Magalhães, vinda a lume em 1876. Se o primeiro é um conto longo, que em sua essência é uma resposta cientificista à *Iracema*, o segundo é estudo etnográfico e folclórico da cultura dos índios brasileiros, obra fundamental que foi revisitada no século XX, entre outros, por Oswald de Andrade, que dela pinçou uma passagem que figura no *Manifesto Antropófago*.²⁹⁴

A publicação da obra de Taunay, que inegavelmente dialoga com a de Alencar, seja no tema (belas heroínas selváticas que se apaixonam por brancos e têm trágico desfecho), seja no nome da heroína (*Iracema* – *Irecê*), diverge e procura corrigir a imaginação romanesca do autor de *Iracema*. Ao invés de uma “lenda tupi”, Taunay pretendia apresentar uma descrição etnográfica dos índios que afirmava ter conhecido quando serviu na Guerra do Paraguai.

Junto à reedição da obra de Taunay, Haroldo de Campos trouxe a lume um ensaio no qual contrasta as duas vertentes do indianismo oitocentista. De um lado, o indianismo alencariano, com sua estrutura poética e fabular, haurido do folclore e das lendas brasileiras, no qual percebe a predominância da magia verbal,

²⁹⁴ Sobre essa intertextualidade de Oswald de Andrade com o texto de Couto de Magalhães, Haroldo de Campos observou: “Oswald de Andrade soube pinçar com olho agudo, no repertório de Couto de Magalhães (*O Selvagem*), um poema lírico tupi, virtualmente “pré-concreto”: *Catiti catiti/Imara Notiá/Notiá Imara/Ipeju* Que engastou no seu “Manifesto Antropófago”, de 1928. Que esse lance certo de poética sincrônica, desferido pelo poeta pau-brasil, nos anime a empreitadas garimpeiras de mais fôlego e abrangência”. CAMPOS, Haroldo de. *Irecê e Iracema. Do verismo etnográfico à magia verbal*. In: TAUNAY, Alfredo d’Escragno. *Irecê a Guaná*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 172.

contraposto àquele de Taunay, que persegue acima de tudo o “verismo etnográfico”. O texto de Taunay é repleto de marcas de observações feitas pelo Visconde em suas andanças pelo Brasil e é um pretenso remédio aos excessos da imaginação de Alencar que, argumentava Taunay, carecia de pesquisas de campo em suas obras indianistas, uma vez que Taunay acreditava que a “experiência participante” serviria como garantia contra equívocos.

Em *Irecê*, Taunay pretendeu escrever um relato realista e científico dos costumes indígenas. É claro, em seu texto, o uso de recursos retóricos para a criação do, para usar um conceito de Roland Barthes, “efeito de realidade”.²⁹⁵ Em que pese essa ambição de realismo, a clivagem pretendida por Taunay é falsa. Alencar, mesmo sem poder dizer-se um “antropólogo de campo”, em suas pesquisas de gabinete conseguiu aproximar-se mais da forma de pensar dos indígenas brasileiros do que Taunay. Ao contrário deste, os índios de Alencar tem voz. Como inteligentemente percebeu Lúcia Sá, a narrativa de *Iracema* produz no leitor o estranhamento seja pela linguagem, uma vez que traduz e incorpora ao português expressões tupis, seja pela perspectiva, uma vez que Alencar coloca a narrativa no ponto de vista de *Iracema*. É pelos seus olhos que conhecemos Martim, assim como é segundo o olhar de Araquém que vemos os viajantes brancos entrarem na tribo.

Esse exercício de perspectivismo não está presente na obra de Taunay. Nela, como destacou Lúcia Sá, “a perspectiva é sempre a do protagonista”, o branco. Ao contrário do enredo alencariano, “*Irecê* e seu avô não tem voz, a não ser pelos raros diálogos, e jamais sabemos o que pensam, mas aquilo que o protagonista presume que pensam”.²⁹⁶ Não me parece exagero afirmar que a invenção indianista de Alencar, discurso fundacional, procurava oferecer uma visão mais positiva e otimista com relação ao papel do indígena e das culturas autóctones do que o pretenso realismo cientificista. *Iracema*, anagrama de América, procurava demonstrar o pensamento selvagem, colocando o protagonismo do enredo em suas mãos.

²⁹⁵ BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

²⁹⁶ SÁ, Lúcia. Índia romântica. Brancos realistas. In: TAUNAY, op. cit., p. 137.

Para que não reste dúvidas do diálogo de Taunay com a obra de Alencar, no quadro abaixo contrasto as descrições feitas por ambos das heroínas de suas respectivas histórias.

***Iracema* (1865), José de Alencar**

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo do jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha rescendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e núb, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem, os pássaros ameigavam o canto.

Iracema saiu do banho; o aljôfar dágua ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas do seu arco: e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe os ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras, remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do cratá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão.²⁹⁷

***Irecê a Guaná* (1874), Visconde de Taunay**

Vinha se aproximando uma mulher de altura regular e porte elegante. Ao chegar à corrente abaixou-se e encheu vagarosamente uma vasilha de carregar água que trazia à cabeça, assente em volumosa rodilha. Depois adiantou-se sem acanhamento, acostuada como estava a ver gente de Miranda na aldeia dos índios seus patrícios.

Trazia todo o corpo embrulhado num pano alvíssimo, a que chamam *julata* e que, preso por volta muito apertada logo abaixo dos seios, desce até os calcanhares, e mostrava ter quanto muito quinze anos, idade da plenitude de mocidade e beleza naquelas localidades em que o desenvolvimento da puberdade, já de per si precoce, é quase sempre apressado.

Seu rosto de formosura singular houvera em qualquer parte do mundo prendido as vistas. Se a fronte era estreita, os olhos um tanto oblíquos e as sobrancelhas pouco arqueadas, sem compensação os cílios compridos e bastos faziam realçar o brilho dos negros íris; o nariz tinha uma retidão caucásica; os lábios pareciam tintos de carmim e a cabeleira negrejante, bem que áspera, espargia-se por um colo e seios admiráveis de contorno e de pureza. Para completar o tipo de uma bela moça nem sequer lhe faltavam pés e mãos de uma pequenez e delicadeza dignas de cuidadosa atenção.

A tez, muito lisa e fina, na cor aproximava-se à do chocolate desmaiado em leite, tão desmaiado que quando qualquer impressão mais viva ia entender-lhe com o coração, as suas faces se acendiam vivas de rubor.²⁹⁸

²⁹⁷ ALENCAR, *Iracema* (1957), op. cit., p. 31-32.

²⁹⁸ TAUNAY, op. cit., p. 30.

Se a similaridade da situação na qual ambas são descritas não deixa dúvidas do parentesco das obras, por outro lado, a forma de descrever coloca-os à distância. Se a linguagem de Alencar é marcada por metáforas que integram *Iracema* ao meio natural e enfatizam a sua beleza como parte da natureza tropical, Taunay a descreve maneira etnográfica e conceitual, como ao falar de seu nariz de retidão caucásica. Seguramente há, mais do que uma diferença estilística que pode ser atribuída às idiossincrasias dos autores, uma percepção diferente acerca do papel do escritor, marcada por uma outra poética que crescia em importância junto aos intelectuais brasileiros.

O segundo exemplo que escolhi para confrontar com o olhar alencariano sobre o indígena e seu papel na cultura brasileira é extraído da obra *O Selvagem*, do General Couto de Magalhães. Como explica Vivaldi Moreira, Couto de Magalhães foi chamado por D. Pedro II para elaborar um curso de língua tupi que oferecesse uma descrição de suas origens, de seus costumes, religião e visão de mundo. O objetivo do Imperador era que a obra a ser elaborada por Couto de Magalhães figurasse na biblioteca americana da Exposição Universal da Filadélfia, em 1876, Centenário da Independência dos Estados Unidos da América.²⁹⁹ Para tanto, o autor embrenhou-se nas matas, às margens do Rio Araguaia, munido de algumas obras de filologia e do livro do Padre Montoya sobre a língua guarani, fazendo um trabalho que é um misto de sertanista e etnólogo.

O objetivo maior desse empreendimento, no entanto, não era o simples conhecimento das línguas e do universo mental dos indígenas. Estavam explicitados interesses bastante pragmáticos, que envolviam uma lógica civilizadora. Os objetivos do Imperador e do autor de *O Selvagem* são apresentados logo nas primeiras da obra. Tratava-se de desenvolver um método que permitisse civilizar os silvícolas, tratava-se de incorporá-los à civilização a fim de suprir a “fome de braços”, sentida na lavoura, quiçá buscando uma resposta ao fim do trato negreiro, que datava de duas décadas antes, sem precisar estimular a entrada de imigrantes europeus em território nacional. Mais do que isso, o Imperador alvejava uma parcela

²⁹⁹ MOREIRA, Vivaldi. Couto de Magalhães e *O Selvagem*. In: MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. p. 7.

imensa de território nacional ainda intocada. Logo no frontispício da obra, Couto de Magalhães define seus objetivos com a publicação, ao afirmar:

Conseguir que o selvagem entenda o portuguez, o que equivale a incorporal-o á civilização, e o que é possível com um corpo de interpretes formado das praças do exercito e armada que fallem ambas as linguas, e que se dissiminarião pelas colonias militares, equivaleria a: 1° Conquistar duas terças partes do nosso territorio. 2° Adquirir mais um milhão de braços aclimados e utilissimos. 3° Assegurar nossas communicações para as bacias do Prata e do Amazonas. 4° Evitar no futuro grande effusão de sangue humano e talvez despesas colossaes, como as que estão fazendo outros paizes da America.³⁰⁰

Ao longo de sua obra, Alencar tentou demonstrar o quanto a nacionalidade brasileira seminal devia às culturas indígenas, avançando em uma compreensão destas que, como procurei explicitar, em diversos pontos chegava aos limites de uma interpretação relativista. Mesmo ao tratar de aspectos nos quais a diferença entre as duas culturas se mostrava com toda a sua intensidade, como a antropofagia, Alencar procurou deslocar o seu olhar, propondo que se procurasse pensar, ao menos por alguns instantes, segundo a lógica do indígenas. A tarefa à qual Couto de Magalhães se propunha era bastante diversa. Como fica bastante claro, a sua intenção não era compreender a cultura indígena *de per si*, era conhecer para civilizar. Seus estudos sobre as culturas dos “silvícolas” visavam, assim como os dos missionários, incorporá-los ao seu conceito de civilização, empregando assim esses “selvagens” na árdua tarefa de desbravar o território brasileiro. Substituíam-se o padre pelo soldado e a redução jesuítica pela colônia militar.³⁰¹

A equação proposta por Couto de Magalhães, por ele colocada nos termos da filosofia da história, é simples. Segundo ele, o “contante testemunho da historia demonstra que por toda a parte, e em todos os tempos em que uma raça barbara se poz em contacto com uma raça civilisada, esta se vio forçada ou a exterminal-a, ou a

³⁰⁰ MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*: I - Curso de lingua geral segundo Ollendorf compreendendo o texto original de lendas tupis e II - Origens, costumes, região selvagem, methodo a empregar para amansal-os por intermedio das colonias militares e do interprete militar. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876. p. VI. Edição Fac-similar.

³⁰¹ O autor comenta, em diversas passagens, o emprego de colônias militares como bases de ensino do português aos indígenas e de abertura de fronteiras.

ensinar-lhe sua língua”.³⁰² Ele acreditava, no entanto, que levada a bom termo a política de civilização dos silvícolas, o Brasil lucraria em diversos aspectos. Economicamente, “amansar” os índios seria um negócio muito interessante ao Império, na medida em que equivaleria “a conquista pacífica de um território quase do tamanho da Europa, e mais rico do que ella”.³⁰³ Mais do que isso, terras ricas que até aquele momento não poderiam “ser pacificamente povoadas por famílias cristãs, porque estão expostas às correrias sanguinolentas dos selvagens”.³⁰⁴ Cumprida, assim, desbravar aqueles territórios militarmente, tendo como estandarte o ideário da civilização e como arma a língua portuguesa.

Não deixando sombra de dúvidas quanto ao seu projeto, Couto de Magalhães afirmava que, aos seus olhos e aos do Imperador, “só essa conquista vale milhões”, uma vez que com ela viria não “somente a posse real da maior parte do território do império”, mas igualmente “um milhão de braços aclimados, e os únicos que se prestam às indústrias, que por muitos anos serão as únicas possíveis no interior – as extractivas e pastoris”. Braços que talvez não precisassem mais ingressar no Brasil pela imigração europeia, além de um território que acreditavam rico e que, ainda aquela época, era intocado pela civilização.

As novas perspectivas sobre o indígena e sobre a língua nacional que são abertas por escritos como o de Couto de Magalhães e o conto de Taunay são riquíssimas e poderiam ser muito mais exploradas. Foram mencionadas aqui cumprindo uma finalidade mais tática, sendo usadas como elementos que ajudam a caracterizar tanto os limites que eram apontados na obra de Alencar no final do século XIX, quanto as representações do indígena que passam a circular nessa época, tirando-o da figura de herói homérico e colocando-o como selvagem retratado pela etnologia. Essas impressões, creio, serão úteis para a compreensão que proponho do início do modernismo e dos pontos de identificação existentes com o tipo de representação do indígena criado por Oswald de Andrade em seus manifestos, que difere desse padrão cientificista e recoloca questões tipicamente alencarianas sobre o indígena, ao usá-lo como mito fundador de uma ideia de nacionalidade.

³⁰² MAGALHÃES, C., op. cit., p. VII.

³⁰³ MAGALHÃES, C. op. cit., p. VIII.

³⁰⁴ Ibidem, p. VIII.

Assim, seria difícil encontrar uma maneira mais adequada para terminar esse capítulo do que citando esses versos de Manuel Bandeira, que soube sintetizar o problema com a precisão que é própria aos poetas. Dizia ele:

Sou assim, por vício inato.
Ainda hoje gosto de Diva,
Nem não posso renegar
Peri, tão pouco índio, é fato,
Mas tão brasileiro... Viva,
Viva José de Alencar!

Manuel Bandeira, *Sextilhas românticas*.

3. DEVORAR PARA DECIFRAR. A POÉTICA DA NACIONALIDADE EM OSWALD DE ANDRADE

O século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas intercontinentais, exige uma maneira nova de expressão estética – talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocantes, rascante, brutal portadora de germens esplêndidos para uma primavera.

Oswald de Andrade

3.1 Modernista, *ma non troppo*

Concluí o capítulo anterior discutindo o que denominei crise da poética romântica, movimento de idéias que se refletiu de maneira bastante clara no teor das críticas dirigidas a Alencar pelos então representantes de uma nova geração de escritores e críticos. De maneira bastante genérica, é possível enquadrá-los sob o rótulo “Geração de 1870”, geração esta que teria, como o prefácio auto-consagratório de Silvio Romero nos faz crer, os postulados do cientificismo à européia, que se fizeram sentir na maneira de se discutir a nacionalidade e o fazer literário.

Esse conjunto de preceitos intelectuais, de natureza bastante variada, e não raro, marcado por uma série de senões e reprovações, ao ser introduzido no debate sobre a literatura brasileira, fez com que o legado de José de Alencar e do romantismo em geral ingressasse na história da literatura nacional como uma página virada, como expressão de uma forma de pensamento que já havia chegado aos seus limites criativos. Esse selo, rapidamente colado ao nome de Alencar pelos cientificistas de fins do século XIX, adentrou vigoroso o século XX. Ao invés de percorrer vários e vários exemplos, gostaria de observar com um pouco mais de

cuidado as palavras de Monteiro Lobato, que nos anos 1910, momento de publicação de suas críticas ao romantismo de Alencar, era um jovem crítico, com cadeira cativa no então prestigiado jornal *O Estado de São Paulo*, cuja relação eqüidistante com os modernistas de 1922 permite uma aproximação a Oswald Andrade que considero elucidativa.

A partir de 1914, Monteiro Lobato se inicia na literatura com a publicação de artigos e alguns contos, inicialmente surgidos nas páginas de jornais e revistas da época, mais tarde reunidos em volume sob o título de *Urupês*.³⁰⁵ De modo geral, é possível afirmar sobre a obra que ela traz um tom bastante sombrio, distante do universo mágico criado por Lobato em obras como as que dão corpo ao conjunto de histórias do *Sítio do Pica Pau Amarelo*. A intenção de Lobato era a de retratar, em um tom o mais realista possível, o modo de vida e as dificuldades pelas quais passavam os sertanejos brasileiros, a sua ignorância, o meio agreste em que viviam, pintado como um lugar praticamente impermeável à civilização.³⁰⁶

Todo esse esforço literário e intelectual de Lobato visava fustigar a postura de uma certa camada da classe letrada brasileira, marcada pelo *bacharelismo*. Ao apresentar o seu retrato desolador do “Brasil profundo”, Lobato insinua todo o seu desejo de colocar em xeque uma certa forma de pensar o Brasil, para ele uma herança da intelectualidade nacional do século XIX. Em seus escritos é recorrente a crítica ao bacharel, ao escritor de gabinete e ao beletrista, características desse modelo de intelectual oitocentista. Com essas críticas, ele pretendia firmar posição e tomar o partido da ruptura com o século XIX, ambicionada pelos intelectuais das

³⁰⁵ Nesse volume de contos, publicado originalmente em 1918, Lobato republicou *Urupês* e *Velha Praga*, dois artigos vindos à lume originalmente nas páginas de *O Estado de S. Paulo*, ao longo de 1914. No mesmo ano de 1918, publicou *Problema Vital*, volume de artigos surgidos inicialmente no mesmo jornal. Ver: LOBATO, Monteiro. *Problema Vital*. São Paulo: Revista do Brasil, 1918; _____. *Urupês*. 5ª ed. São Paulo: Revista do Brasil, 1919. Procurei analisar mais detalhadamente o pensamento higienista de Lobato em: SILVEIRA, Éder. Sanear para integrar: a cruzada higienista de Monteiro Lobato. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 31, n. 1, p. 181-200, jun. de 2005.

³⁰⁶ Nesse mergulho rumo ao “Brasil profundo” é possível perceber os ecos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Como afirmam Lima e Hochman: “A obra *Os Sertões* é vista como um marco crucial de referência para os intelectuais da campanha do saneamento, que ao tema do isolamento do sertanejo, sugerido por Euclides da Cunha, associam o termo abandono – responsabilizando enfaticamente as elites intelectuais e políticas por essa situação. As viagens científicas pelo interior do Brasil, das quais participaram alguns importantes membros da Liga Pró-Saneamento, são igualmente por eles apontadas como o ponto de origem de sua interpretação”. LIMA, Nísia Trindade; HOCHMAN, Gilberto. *Condenados pela Raça, Absolvido pela Medicina: O Brasil Redescoberto pelo Movimento Sanitarista da Primeira República*. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. *Raça Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1998.

primeiras décadas do século XX. Todavia, essa é uma verdade que, no andamento do capítulo, será relativizada. Esse “esquecimento” da linguagem simbólica e da imaginação, produzido pelos escritores ligados a correntes do realismo-naturalismo, acabará por ser deixado de lado pelos modernistas, que saltam por sobre três ou quatro décadas da literatura brasileira para, ainda que de maneira crítica, se banharem nas águas do romantismo.³⁰⁷

Urupês logo se tornou reconhecida pelo retrato impiedoso que traz do caipira e do mundo rural. Na mesma medida em que Lobato afirmava a necessidade de um conhecimento novo sobre o mundo sertanejo, clamava pelo esquecimento do retrato desse universo feito pelas lentes românticas; imagem essa que ele atribui em grande medida a José de Alencar. No conto de título homônimo, Lobato constrói uma crítica violenta do modo de vida do Jeca, na qual afirma claramente seu desejo de fazer terra arrasada das idealizações sobre os caboclos, sobre a vida no campo, sobre o “homem natural” à Rousseau. E é nessa passagem que ele dispara contra o romantismo alencariano. Segundo Lobato:

O balsamico indianismo de Alencar esboroa-se ante o iconoclasta advento dos Rondons que, ao invés de imaginarem índios n’um gabinete, com reminiscências de Chateaubriand na cabeça e a tracema aberta sobre os joelhos, mettem-se a palmilhar sertões de Winchester em punho.

Morreu Pery, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, prototipo de tantas perfeições humanas que, no romance, em concurso com nobilísimos typos de civilizados, a todos em beleza d’alma e corpo.

Contrapoz-lhe a cruel ethnologia do sertanista hodierno um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz, muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Cecy.³⁰⁸

A crítica de Lobato a Alencar recoloca, em termos bastante semelhantes, o que adversários do final do século XIX afirmavam sobre a sua obra. Excessivamente

³⁰⁷ Essa idéia, a de que os modernismos, via de regra, voltam-se à poéticas que valorizam mais claramente o simbólico, o universo mágico, deixando de lado as descrições científicas do naturalismo feito aos moldes de Zola ou o classicismo parnasiano, aparece na clássica análise empreendida por Edmund Wilson na década de 1930, assim como em análises mais recentes, como a do crítico Thomas Pavel. Ver: WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; PAVEL, Thomas, op. cit. Sobre o caso brasileiro, são abundantes as referências em que Oswald de Andrade critica os parnasianos, especialmente Bilac e Coelho Neto, como responsáveis pela poesia a ser superada. Na crítica, entre outros, ver: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

³⁰⁸ LOBATO, *Urupês*, op. cit., p. 162.

imaginativa, desprovida de observação empírica, historicamente equivocada são algumas das principais acusações que lhe são feitas. Lobato convida o leitor a esquecer as imagens dos brasileiros dos agrestes ou do fundo das matas, criadas pelo romantismo de José de Alencar e de seus contemporâneos. À elas, contrapõe uma outra: a do Jeca entregue à doença, aos insetos e à “preguiça”. A de um degenerado, de um homem que “sobrevive” entregue à própria sorte, descoberto pelos Rondons, desbravadores que “levam consigo a civilização”.³⁰⁹ E para Lobato, Rondon representava a descoberta do Brasil autêntico, sobre o qual era impossível fazer poesia.

O Jeca apresentado por Lobato em *Urupês* era um acomodado, que tinha como única lei a do menor esforço, sem senso estético, sem higiene, à andar de pés descalços pelos matos e pelos charcos, tendo como seu destino a degenerescência. Não lembrava em nada os índios altivos, nobres e guerreiros de José de Alencar, muito menos aqueles personagens de uma rude sabedoria, como o Jão Fera de *Til* ou até mesmo Manoel Canho de *O Gaúcho*. Da mesma forma que em nada lembra o índio mau-selvagem idealizado por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*. Conforme Lobato, o Jeca é aquela figura cujas idéias e valores poderiam ser assim sintetizados: “Todo o inconsciente filosofar da raça grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. *Nada paga a pena*. Nem culturas, nem comôdidades. *De todo o jeito se vive*.”³¹⁰ (grifos meus).

Essa representação, de um, ao menos intencionado, realismo mais do que evidente, é marcada por uma clara negação da poética romântica sem ser exatamente modernista, em que pese a proximidade tanto geracional, quanto pessoal de Lobato com vários dos modernistas, dentre eles Oswald de Andrade. A obra de Monteiro Lobato, nesse sentido, pode ser pensada como uma obra de transição, que se comparada com o que vem antes dela e com o que virá logo

³⁰⁹ Merece destaque o fato de Lobato mencionar as expedições de Cândido Rondon, responsável pelo desbravamento de imensas áreas no início do Século XX à frente da comissão de Linhas Telegráficas, cujas impressões (assim como as de outras expedições científicas, como a de Neiva e Pena) em muito marcaram as reflexões de Lobato sobre as condições das populações rurais. Sobre as expedições de Cândido Rondon, cf. BIGIO, Elias dos Santos. *Cândido Rondon: A integração nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. Sobre a expedição de Pena e Neiva, ver: NEIVA, Artur; PENA, Belizário. *Viagem Científica pelo Norte da Bahia, Sudoeste de Pernambuco, Sul do Piauí e de Norte a Sul de Goiás*. Brasília: Academia Brasileira de Letras, 1984. Edição fac-similar.

³¹⁰ LOBATO, *Urupês*, op. cit., p. 168.

depois, se mostra um *locus* privilegiado para que possamos perceber diferentes projetos tanto de criação literária, quanto de representação da nacionalidade.³¹¹ Se é claro que Lobato busca se diferenciar claramente da literatura do século XIX, também é certo que ele está muito mais próximo dos modernistas do que de Olavo Bilac e dos demais parnasianos. O próprio Oswald de Andrade, em que pese ter polemizado, mesmo que de maneira muito polida, com Lobato no *affaire* Anita Malfatti, reconhecia nele um criador muito importante para a literatura brasileira, quiçá o grande precursor do modernismo no Brasil.³¹²

Mas já está mais do que na hora de nos perguntarmos sobre Oswald de Andrade, sobre em que momento nessas notas iniciais, em parte dedicadas a Monteiro Lobato, ele irá surgir. O fato é que parto da hipótese de que Oswald de Andrade é um intelectual formado no mesmo ambiente intelectual e político de Lobato. Entre ambos, havia pouca diferença de idade; Lobato nasceu em 1882 e Oswald em 1890. Além disso, eles estrearam na imprensa paulista na mesma época, pela metade dos anos 1910, publicando seus artigos e pequenas peças literárias nos mesmos jornais e revistas. E, no que diz respeito às suas preocupações literárias e intelectuais, compactuam em alguns pontos-chave, dentre eles a certeza da necessidade de que se criasse uma forma nova para representar a nacionalidade brasileira.

³¹¹ Quando falo em uma obra de transição, estou longe de afirmar qualquer noção como pré-modernismo, conceito que julgo vago como definição para a criação literária das primeiras duas décadas do século XX. Antes, estou de acordo com o texto seminal de Wilson Martins, *A idéia modernista*, como a recente publicação de Enio Passiani, *Na trilha do Jeca*. Cada um ao seu modo, colocam Lobato como uma das, senão a fonte criadora do modernismo brasileiro. Wilson Martins é taxativo sobre o tema: “O Modernismo foi, simultaneamente, o reflexo de uma inquietação e de uma insatisfação. A vanguarda da inteligência brasileira estava evidentemente insatisfeita, em 1916, com a assustadora anemia literária que resultara do esgotamento visível do Parnasianismo e do Simbolismo. E, nesse período, até 1921, vanguarda literária quer dizer, no Brasil, antes e acima de tudo, Monteiro Lobato”. MARTINS, Wilson. *A idéia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks/ABL, 2002. p. 26. Além deste, ver também: PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru: Edusc/Anpocs, 2003.

³¹² Há um artigo de Oswald de Andrade, publicado em Ponta de Lança, no qual o antropófago destaca a importância de Lobato no “movimento de renovação da literatura brasileira”. Dizia ele, entre outras coisas, que “Urupês é anterior ao Pau Brasil e à obra de Gilberto Freyre”. E, penso, Oswald não se referia à anterioridade cronológica. Dizia ainda: “Mas você, Lobato, foi o culpado de não ter a sua merecida parte de leão nas transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a *Semana de Arte de 1922*. Você foi o Gandhi do modernismo. Jejuou e produziu, quem sabe, nesse e noutros setores a mais eficaz resistência passiva de que se possa orgulhar uma vocação patriótica”. ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991. p. 33-34.

O clima de renovação que marca o ambiente literário brasileiro é o elo que aproxima Oswald de Andrade e Monteiro Lobato. O entendimento de ambos sobre o que deveria ser feito para alcançar essa renovação é que era diferente. Em idos de 1912, Oswald de Andrade já fazia seus primeiros exercícios literários, buscando escrever poesia em versos livres. Dessa primeira tentativa de produzir “poesia modernista”, Oswald guardou o título do poema que escreveu e, logo depois, jogou fora. Décadas mais tarde, ele rememorava essa época ao dizer como a “aragem de modernismo vinda através da divulgação na Europa do ‘Manifesto Futurista’, de Marinetti” chegara até ele. Ainda Oswald anotava em suas memórias sobre sua primeira investida na poesia, dizendo ter tentado “um poema livre. Chamava-se ‘O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde’. Mas a assuada dos Define me fez jogar fora o poema e com ele qualquer esperança de ver nossa literatura renovada”.³¹³ Já Monteiro Lobato, à essa época, trabalhava em alguns dos contos que mais tarde seriam enfeixados em *Urupês*.

Ambos trabalhavam em prol da criação de uma nova leitura sobre o Brasil. Buscavam a criação da “fórmula” que deveria plasmar melhor a brasilidade nas páginas de suas obras. No entanto, é importante afirmar que, mesmo que o autor das *Memórias sentimentais de João Miramar* já fosse, na época, um curioso acerca do que era publicado no exterior, cedo tomando contato com as mais novas tendências na poesia e nas artes plásticas, não parece possível inferir que o sentimento “nacionalista” surgiria em Oswald apenas nos anos 1920, quando da publicação de *Pau Brasil*. Tal hipótese em grande medida foi eternizada pelo prefácio de Paulo Prado, inicialmente publicado na *Revista do Brasil* de outubro de 1924. Nele, Prado afirmava que a “poesia ‘pau-brasil’ é o ovo de Colombo”, descoberto por Oswald no além mar. Para ele, “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”.³¹⁴ Ou seja, para Paulo Prado, bem como para boa parte dos oswaldianos³¹⁵, a idéia de nacionalidade e a construção de uma poética

³¹³ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*: Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 1990. p. 85

³¹⁴ PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil: Um prefácio. *Revista do Brasil*, p. 108, out. 1924.

³¹⁵ Das oswaldianas, todas Marias, conferir: ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas: Unicamp, 1989; FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990; BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*.

própria que lhe permitisse organizar a representação dela teria sido, para Oswald, tardia e praticamente uma excrescência em seus escritos. Uma revelação ultramarina.

Todavia, o clima político e intelectual vivido no Brasil ao longo da Primeira República era fervilhante, e Oswald foi ativo partícipe de alguns eventos marcantes, especialmente a partir de *O Pirralho*. Ao lado de outros intelectuais paulistas, Oswald de Andrade engrossou as fileiras da Liga Nacionalista, campanha encabeçada por Olavo Bilac, mais tarde alvo das críticas mais severas dos modernistas. Além disso, tomou o partido de Washington Luís e da campanha civilista, a favor de Rui Barbosa. Se, de uma parte, Oswald fez questão de deixar de lado sua proximidade (ainda que passageira) de Bilac, de outra, dedica algumas linhas à sua participação, desde *O Pirralho*, na política paulista da época. Segundo ele:

A vida de “O Pirralho” tornou-se intensa e importante no cenário político, onde se lutava pelo civilismo de Rui contra a ditadura de Pinheiro Machado. Eu deixara o “Diário Popular”. E, numa excursão à cidade de Socorro, conheci um dos maiores líderes políticos de São Paulo. Chamava-se Washington Luís Pereira de Sousa, era Secretário da Justiça e Segurança e fazia-se temido por sua conhecida energia. Suas palavras sobre minha revista foram de tal modo elogiosas e favoráveis que, sem embaraço, aceitei o convite que me fez de vê-lo em sua Secretaria. Aí espontaneamente ele se dispôs a auxiliar financeiramente “O Pirralho”, que considerava um valor na luta que se desenvolvia em torno de Rui Barbosa contra o hermismo controlado por Pinheiro Machado.³¹⁶

A situação dos modernistas brasileiros, na década de 1910, era contraditória. De um lado, os vínculos com o Brasil antigo, patriarcal. De outro, o desejo de transformá-lo em uma metrópole sintonizada com o que de mais novo e radical a cultura européia produzia no momento. Como essa passagem das memórias de Oswald permite entrever, ele estava colocado frente a um dilema: de um lado, o conservadorismo encontrado no Brasil voltava seus olhos para a Europa.³¹⁷ De

Campinas: Unicamp; São Paulo: Ex Libris, 1995.

³¹⁶ ANDRADE, *Um homem...*, op. cit., p. 67.

³¹⁷ Em suas memórias, Oswald busca analisar quais os elementos que mais o atraíam na Europa dos anos 1910. Dizia ele: “Paro para perguntar: - Por que gostava eu mais da Europa do que do

outro, havia na década de 1910 um discurso nacionalista diferente daquele que Oswald produziria mais tarde em seus manifestos, levado adiante pelas campanhas de Bilac frente à Liga Nacionalista, por exemplo.³¹⁸

Ainda assim, pode-se indicar, mesmo em seus textos iniciais, indícios de um incipiente sentimento de participação. De engajamento, se não propriamente político, ao menos estético. Um desejo de transformar a arte e a literatura brasileiras, colocando-as em um plano semelhante àquele encontrado nos grandes centros europeus. Esboçava-se aquele sentimento que José Guilherme Merquior, ao tratar da antropofagia oswaldiana, classificou como “nacionalismo cosmopolita”,³¹⁹ ou seja, uma noção clara de pertencimento e, do ponto de vista literário, um diálogo vivo entre aquilo que o autor entendia como peculiar, diferenciador do nacional frente ao outro, no caso, a literatura européia. Esse sentimento já estava presente nas primeiras formulações de Oswald de Andrade, ainda como articulista de *O Pirralho* e de outros jornais paulistanos, manifestando-se com clareza após a sua volta da Europa, onde permaneceu rodando por vários países ao longo de 1912. *Em prol da pintura nacional*, de 1915, pode ser citado como um dos textos em que sua tendência pau-brasil já começava a se delinear. Nesse artigo, Oswald alfinetava os pensionistas, jovens artistas que passavam longas temporadas na Europa e, em certos casos nos EUA, estudando novas técnicas e tendências estéticas.³²⁰

Segundo ele, era chegada a hora de discutir um pouco os resultados obtidos por esses pensionistas, custeados pelo Estado com “um socorro mensal” que, afirma ele, “faria a alegria e o consolo de duas famílias inteiras”. A baliza que Oswald adota

Brasil? Os meus ideais de escritor entraram grandemente nessa precoce tomada de posição. Tinha-se aberto um novo front em minha vida. Nunca fui com nossa literatura vigente. A não ser Machado de Assis e Euclides da Cunha, nada nela me interessava”. *Ibidem*, p. 77. Mais adiante, completa, falando do conservadorismo dos costumes: “Quando *Serafim Ponte Grande*, recém chegado a Paris, dizia que agora podia trepar, exprimia o meu desafogo. Meu pai me avisara de que as mulheres eram fáceis. Mas no Brasil tudo era feio, tudo era complicado”. *Ibidem*, p. 78.

³¹⁸ Elias Thomé Saliba em seu excelente *Raízes do Riso*, comenta a adesão dos jovens escritores paulistas, entre eles Oswald de Andrade e Mário de Andrade, ao movimento capitaneado pelo Príncipe dos Poetas, Olavo Bilac. Entre outras coisas, comenta a viagem e as palestras de Bilac em São Paulos e o entusiasmo com que foi recebido pela *intelligentsia* paulista. Ver: SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

³¹⁹ MERQUIOR, José Guilherme. Gilberto e depois. In: _____. *Crítica: 1964-1989: Ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 347.

³²⁰ Sobre o sistema de pensionato e sua influência nas artes plásticas brasileiras, ver: DURAND, J., op. cit., 1989.

para discutir a produção dos jovens artistas que chegavam à época em função da eclosão da Primeira Grande Guerra é Almeida Júnior. Para ele, em que pese não considerar a sua obra “estupenda” ou “fora de crítica”, Almeida Júnior era a melhor solução para a “possibilidade de uma pintura nacional”, o que fazia do pintor “precursor, encaminhador e modelo”. Almeida Júnior era, em suma, o que se “poderia apresentar de mais nosso” quando o assunto era artes plásticas.³²¹

Oswald de Andrade toma Almeida Júnior como parâmetro não por acaso. Ele parte da representação intensa e poderosa do homem do campo, do caipira, dos ambientes rudes e pouco “civilizados” que o pintor paulista soube retratar tão vivamente, para contrastá-los com os padrões de representação trazidos pelos jovens artistas, que “estranhavam” a vida no Brasil e os temas brasileiros, deixando-os em segundo plano. Para Oswald, a vivência prolongada no exterior, a aura romântica do artista boêmio e os laços de camaradagem com os artistas e estudantes estrangeiros opera uma profunda transformação no gosto do estudante. Após amarrar esse conjunto de relações, ainda de acordo com suas palavras, “segue-se todo um natural entusiasmo pela arte de lá, pelo meio de lá, pela vida de lá, pela paisagem de lá”.³²² Efeito, aliás, hodiernamente observável.

Para Oswald, a estada parisiense em geral é causadora de tamanho impacto que “dissolve [...] o que podia haver de personalidade nossa no tipo”. Esse jovem artista, ao voltar ao Brasil, “não raro se *dégoûte* da nossa pobre vida burguesa e financeira e do nosso pudor”.³²³ Esse galocentrismo servil e acrítico que tanto incomodava Oswald se refletia diretamente na representação artística que dele resultava. Segundo Oswald, na volta à pátria as reações são de negação das origens. Dizia ele que, “diante da paisagem o nosso homem choca-se então positivamente: - Oh! Isto não é paisagem! Que horror, olhe aquele maço de coqueiros quebrando a linha de conjunto!”³²⁴ A permanência na França e o aprendizado que o pintor traz o faz ter arrepios frente ao padrão mais agreste, mais violento da paisagem brasileira, “tomando-se de pavor diante de nossa natureza

³²¹ ANDRADE, Oswald de. Em prol da pintura nacional. In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 141-143. Artigo originalmente publicado em *O Pirralho*, 2 jan. 1915.

³²² ANDRADE, Em prol..., p. 142.

³²³ *Ibidem*, p. 142.

³²⁴ *Ibidem*, p. 142.

tropical e virgem, que exprime luta, força desordenada e vitória contra o mirrado inseto que o quer possuir”.³²⁵ É justamente contra essa idéia de que a arte segue um modelo criado nos grandes centros da civilização ocidental e que deve ser reproduzido nos “países periféricos” a que se opõe Oswald de Andrade. Retomando o espírito romântico no que ele tem de afirmativo da singularidade, da particularidade da cultura local, Oswald conclamava os artistas plásticos que pintassem os temas nacionais, ou ao menos aquilo que Oswald compreendia como sendo “verdadeiramente nacional”, criando assim uma escola artística brasileira.

Honrando as somas que o governo brasileiro neles investia para que permanecessem no exterior aprendendo novas técnicas e estilos, Oswald acreditava que esses artistas deveriam assumir a temática nacional em seus trabalhos. Afirmava ele, para finalizar, que,

Incorporados ao nosso meio, à nossa vida, é dever deles tirar dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que os circundam a arte nossa que se afirme, ao lado do nosso imenso trabalho material de construção de cidades e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade.³²⁶

Estava patente, nessa reflexão proposta por Oswald de Andrade, uma interpretação sobre a arte e o seu papel muito em voga durante todo o período modernista, mas que é, contudo, herança da estética oitocentista. Está presente aí uma exigência de tomada de posição por parte do artista, visto como um dos artífices da construção da civilização. O papel pedagógico da arte é proeminente, sendo este o principal motivo da centralidade dada ao conceito de nação ou da nacionalidade de uma determinada “escola” ou “manifestação artística”.

Aproveitando ainda alguns elementos do sugestivo artigo de Oswald de Andrade, é possível re-equacionar algumas das reações à exposição de Anita Malfatti; tanto as críticas recebidas quanto as, ainda que em diversos casos tardias, defesas apaixonadas da artista, que ao longo dos anos 1920 foi transformada em “protomártir da nossa renovação plástica”, na feliz expressão de Lourival Gomes

³²⁵ Ibidem, p. 142.

³²⁶ ANDRADE, Em prol..., op. cit., p. 143.

Machado.³²⁷ Passadas oito décadas da *hybris* de Lobato, que com o artigo *Paranóia ou mistificação?* literalmente desconcertou a jovem artista, será ainda o caso de reificar a “versão modernista” do ocorrido? Ao fim e ao cabo, e nesse ponto estão de acordo críticos como Wilson Martins e Tadeu Chiarelli, o que a crítica de Lobato tem de mais forte é o título.³²⁸

Mário da Silva Brito, por certo autor de um dos melhores estudos sobre a preparação da *Semana de Arte Moderna* de 1922, acata em sua *História do Modernismo Brasileiro* a versão de Mário de Andrade e de outros modernistas que tomaram as dores de Anita Malfatti para si e investiram violentamente contra Lobato.³²⁹ A rigor, a versão modernista é a de que Lobato era um mandatário de críticas vindas de outras pessoas, que se aproveitaram dele para atacar a jovem artista e mais, que ele era absolutamente incapaz de julgar uma obra de arte, na medida em que desconhecia o *métier*.³³⁰ Segundo Silva Brito, “Lobato foi cruel, além de incapacitado para o mister que exercia”. Silva Brito chegou ao extremo de comparar Lobato aos nazistas, em função da perseguição à “arte degenerada”, ao

³²⁷ MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*. Coleção do Departamento de Cultura, vol. XXXIII. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde, 1948. p. 35.

³²⁸ Assevera Wilson Martins que: “Tudo indica, à vista disso, que o ‘traumatismo’ causado na pintora pela crítica destemperada de Lobato foi uma racionalização posterior para explicar circunstâncias da sua carreira. Os próprios modernistas parecem havê-la esquecido completamente nos debates teóricos que se seguem: entre 1917 e 1924, quando aparecem os primeiros livros doutrinários da nova escola, o Modernismo havia percorrido duas etapas fundamentais da sua história: por um lado, aceita a internacionalização estética e procura conciliá-la com o nacionalismo temático; por outro lado, rejeita definitivamente qualquer compromisso com o futurismo, para se afirmar puramente modernista”. MARTINS, *A idéia...*, op. cit., p. 39.

³²⁹ Mário de Andrade chegou a escrever um necrológio para Lobato, em 1926, publicado em *A Manhã*. Nele, o autor de Macunaíma dizia: “O telégrafo implacável nos traz a notícia da morte de Monteiro Lobato, o conhecido autor de *Urupês*. Uma das fatalidades de que sofre a literatura nacional é essa das Parcas impacientes abandonarem no começo o tecido de certas vidas brasileiras que se anunciavam belas e úteis”. ANDRADE, Mário de. *A Manhã*, 13 de maio de 1926, apud: PASSIANI, *Na trilha...*, op. cit., p. 31.

³³⁰ O principal dos vários méritos do estudo de Tadeu Chiarelli sobre a crítica de arte de Lobato é demonstrar que ele, ao longo da década de 1910, exerceu o mister de crítico de arte com indiscutível competência. E mais; para Chiarelli, a idéia de que Lobato fosse francamente refratário à “arte moderna” é um rotundo engano. Destaca que o criador de Narizinho foi, por exemplo, um dos primeiros e dos maiores entusiastas de Brecheret que, no meio das artes plásticas brasileiras da época, representava o “novo” na mesma medida que Anita. Sobre a crítica de arte de Monteiro Lobato, ver: CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de criação de uma arte nacional*. São Paulo: Edusp, 1995. Em certa medida completando esse estudo sobre a crítica de arte na primeira metade do século XX, Chiarelli publicou uma penetrante análise de sobre Mário de Andrade enquanto crítico. Logra demonstrar que, em que pese as diferenças entre ambos, há diversos pontos de aproximação entre as suas idéias sobre arte, tendo como vetor principal desse diálogo o nacionalismo. Sobre a crítica de arte de Mário de Andrade, ver: _____. *Pintura não é só beleza*. A crítica de arte de Mário de Andrade. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2006.

afirmar que “Monteiro Lobato, que antecedeu Hitler ao rotular de teratológica a arte moderna”.³³¹ Todavia, em que pese os exageros de sua interpretação, ao menos em um dos pontos que aborda sobre a polêmica exposição de Anita Malfatti ele, ao meu ver, acerta no alvo: a crítica de Lobato acaba por arregimentar os novos escritores paulistas, que possuíam já naquele momento algum interesse pelas novidades literárias e intelectuais vindas do velho mundo, em torno da figura de Anita Malfatti.

Ainda assim, Oswald de Andrade, sempre ferino e agressivo em suas críticas, escreve um texto muito polido, chegando a ser evasivo, sobre a exposição de Anita Malfatti. Mais tarde, em um artigo publicado em 1954, Oswald chega mesmo a afirmar sobre a exposição que tentara defendê-la, todavia “timidamente, pois não tinha a autoridade para enfrentar Lobato e sua grei”.³³² Talvez esse seja um fator importante, uma vez que em 1917 Lobato já era um autor relativamente consagrado no meio literário paulista. Todavia, que não seja desconsiderado o fato de que, naquele momento, Oswald não parecia se mostrar muito convencido da importância e do quão “moderna” era a arte de Anita ou se, em função de seus experimentos formais, ela seria capaz de fazer uma pintura nacional. No supracitado artigo de 1954, Oswald faz referência ao seu texto de 1915, *Em prol de uma pintura nacional*, que foi publicado “reclamando uma pintura nacional contra as cópias litográficas que abafavam toda nossa intervenção”.³³³ Tanto no texto de 1915 quanto naqueles que viriam ao longo da década de 1920, Oswald de Andrade comungará com Lobato e com outros críticos que mais tarde poderiam ser chamados de “tradicionais” o dogma do tema nacional.

Independente da profundidade da experiência formal que a obra de arte encerrasse, fosse ela literária ou plástica, deveria haver, de alguma forma, uma ligação à temática nacional. Era preciso que a arte nova, assim como aquela preconizada pelos românticos oitocentistas, fosse capaz de fazer com que convergissem as novidades formais e a cor local. Se por um lado Oswald bate-se com Lobato por julgá-lo provinciano em seu gosto artístico, por outro louva-o como pioneiro da renovação literária que os modernistas fariam a partir de 1922, chegando

³³¹ BRITO, *História...*, op. cit., p. 60.

³³² ANDRADE, Oswald de. O modernismo. In: _____. *Estética...*, op. cit., p. 125. Artigo originalmente publicado em *Anhembi*, em 1954.

³³³ *Ibidem*, p. 122.

a lamentar o fato de o autor de *Urupês* não haver tomado parte da trincheira modernista.

Em um artigo publicado no *Jornal do Comércio*, em novembro de 1920, Oswald buscava desfazer alguns mal-entendidos sobre os projetos em questão com a entrada em cena dos “novos” das artes brasileiras. Para ele, afirmar “que o futurismo (e não confundir com o marinetismo que nele se inclui) tem tendências clássicas, isso fará de certo um dia de gozo risonho para os que só enxergam ‘blague’ e bom humor no movimento de renovação estética que vimos tentando”.³³⁴ Oswald coloca os propósitos do grupo em um tom bastante elevado. Não se tratava de um grupo de jovens *blaguers*. Eram sim um grupo que buscava renovar as artes brasileiras. Para tanto, Oswald distinguia nesse artigo a arte clássica da acadêmica. Clássico, para ele, é aquele que “atinge a perfeição de um momento humano e o universaliza”.³³⁵ Entre eles, incluía Dante, Poussin e Machado de Assis. Já a arte acadêmica era a cópia. A mera diluição das fórmulas criadas pelos clássicos, estéril e conservadora. É a esse conjunto de artistas que os “novos” desejavam reagir.

E aqui, Oswald louva a contribuição de Monteiro Lobato, a quem atribui o papel de precursor nesse combate, ainda que estivesse distante dos “futuristas”. Dizia Oswald, em tom de lamento pela “desistência” de Lobato que “não quis continuar a sua atitude inicial, que foi um estouro nos arraiais bambos da estética paulista”. Já que o criador do Jeca não assumia a sua posição de ponta de lança da renovação, clamava Oswald, “façamos nós a revolução heróica e forcemos o andar lerdos dos intelectuais brasileiros que ainda acreditam na atualidade de Zola e Leconte”.³³⁶ E para tanto, o combate.

Essa premência do combate explica, por exemplo, a forte adesão dos artistas paulistas ao conceito de “futurismo”.³³⁷ Aqui, ele será lido como um sinônimo do

³³⁴ ANDRADE, Oswald de. O futurismo tem tendências clássicas. In_____. *Estética e...*, op. cit., p. 19. Artigo originalmente publicado no *Jornal do Comércio* de 11 de novembro de 1920.

³³⁵ *Ibidem*, p. 19.

³³⁶ *Ibidem*, p. 20.

³³⁷ Falo da adesão paulista ao futurismo porque o conceito e os manifestos de Marinetti já circulavam em língua portuguesa muito antes de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros deles lançarem mão de suas idéias. A primeira tradução para o português do manifesto do italiano circulou em um jornal potiguar, traduzida por Almáquio Dinis, ainda em 1909. O original de Marinetti foi publicado em 19 de fevereiro de 1909, no *Figaro*. A tradução de Almáquio Dinis é de 05 de junho de 1909, no jornal *A República*, de Natal/RN. Ver: SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo*

progresso, artístico e material, alvejado pelos modernistas, e não, necessariamente, como um decalque do futurismo de Marinetti.³³⁸ Ainda que seja difícil distinguir o momento exato em que os “futuristas” passaram a ser modernistas, e esse não é o objetivo central desse capítulo, é importante assinalar que a expressão “futurismo”, bastante carregada de sentidos por si só, servia bem aos interesses de Oswald, Menotti e outros, quais sejam, atacar de frente os “passadistas”, como eles próprios chamavam os parnasianos. Para Oswald, passada a semana, era necessário matar a expressão futurismo. Dizia ele em artigo publicado dois dias depois de encerrada a *Semana*: “não pode persistir a pecha idiota que alguns gazeteiros nos querem dar de que somos cangaceiros do Sr. F. T. Marinetti. Não somos. E completava dizendo que os “futuristas de São Paulo”, eram, segundo ele, “personalísimos e independentes não só dos dogmazinhos do marinietismo como mesmo de qualquer outro jogo mesquinho. Futuristas, apenas porque tendíamos para um futuro construtor, em oposição à decadência melodramática do passado de que não queríamos depender”.³³⁹

Além de publicar seu primeiro romance pela editora de Monteiro Lobato, curiosamente ou não com capa criada por Anita Malfatti, Oswald voltaria a realçar o papel de Lobato no contexto literário em torno da *Semana*. Em 1923, Oswald apresentou uma conferência na Sorbonne, intitulada *O esforço intelectual do Brasil contemporâneo*. Nela, o elogio a Lobato é feito em termos superlativos. Para Oswald, a “obra de ficção, desejada por Machado de Assis, realizou-se com a criação do tipo de Jeca Tatu”. Se com a criação do Jeca, no entendimento de Oswald, Lobato além de escritor se fizera etnólogo, ele se fez esteta com a criação de *Onda Verde*, que para Oswald tornou-se o “programa da atual geração literária

brasileiro e modernismo português. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Campinas: Unicamp, 2004. p. 143.

³³⁸ Sobre o futurismo à brasileira, há um importante estudo desenvolvido por Annateresa Fabris, no qual ficam bastante evidenciadas as proximidades e os pontos de distanciamento entre os futurismos, equacionando de maneira muito inteligente as dívidas de nossos modernistas com o italiano, sem contar a contextualização do ambiente pré-*Semana* de 1922. Ver: FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1994. Para uma análise mais recente da recepção de Marinetti, colocando em questão a sua excursão pelo Brasil, ver: ROCHA, *O exílio...*, op. cit., especialmente em seu terceiro capítulo, O homem cordial e seus precursores: os vanguardistas europeus, pp. 69-102.

³³⁹ ANDRADE, Oswald de. Futuristas de São Paulo. *Jornal do Comercio*. São Paulo, 19 de fevereiro de 1922, p. 4. Apud: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 107-108.

do Brasil”.³⁴⁰ De posse desses indícios, que poderiam ser acrescidos de uma análise mais detida do conteúdo das primeiras criações literárias de Oswald de Andrade, como *Os condenados* e *Mon coeur balance*, é possível perceber que sua compreensão do papel da arte moderna passava bastante longe da atitude Dadá, por exemplo.

Trata-se de um exemplo extremo, mas creio que seja ilustrativo das diferenças existentes quando se fala em Arte Moderna levando em consideração o que era produzido no Brasil dos anos 1910, 1920 em relação ao que escreviam os modernistas europeus. O Dadaísmo, movimento anti-movimento, tomou corpo em Zurique no período da Primeira Guerra Mundial, fruto da reunião de nomes como os romenos Tristan Tzara e Marcel Janco, do alsaciano Hans Arp e dos alemães Hugo Ball e Richard Huelsebeck, intelectuais que se refugiavam nesse recanto da Europa, aparentemente a salvo dos conflitos que perturbavam o continente, na mesma época em que lá se encontrava James Joyce a escrever o seu *Ulisses*. O sentido abertamente destruidor e niilista do dadaísmo, movimento transnacional por excelência, mostra facilmente suas diferenças com relação ao modernismo brasileiro. Observe-se, por exemplo, a seguinte passagem do *Manifesto do Senhor Antipirina*, de julho de 1916:

DADÁ permanece no quadro europeu da fraquezas, no fundo é tudo merda, mas nós queremos doravante cagar em cores diferentes para ornar o jardim zoológico da arte de todas as bandeiras dos consulados.³⁴¹

Como observou Gilberto Mendonça Teles, a atitude dadá de “assalto à cultura” se explica em grande medida pelo impacto da guerra e pela percepção da dissolução do mundo à volta dos artistas. Por isso o *nonsense* das proposições dadá e sua agressividade com relação à cultura europeia. Em função disso, Mendonça Teles vê o surgimento de Dadá como “forma de terrorismo cultural, lançando-se

³⁴⁰ ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. In: _____. *Estética e...*, op. cit., p. 34-5. Conferência originalmente publicada em francês na *Revue de l’Amerique Latine*, nº 5, Paris, 1923 e, em português, na *Revista do Brasil* nº 96, dezembro de 1923.

³⁴¹ TZARA, Tristan. Manifesto do Senhor Antipirina. Julho de 1916. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: Apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 5ª edição. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 129.

contra todos os valores culturais, pois tudo agora lhes parecia destituído de qualquer sentido lógico, tal como no mundo mágico da criança”.³⁴² Se há inegáveis pontos de aproximação entre os modernismos, no caso do Movimento Dadá e do Modernismo Brasileiro, como, por exemplo, a sedução causada pelo universo infantil (basta lembrar o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*),³⁴³ o sentido histórico dos movimentos é bastante diferente.

Já nas primeiras manifestações da arte moderna no Brasil, assim como naquelas que vem com a movimentação de 1922 e dos autores que paulatinamente se somam ao grupo inicial, há mostras de que o modernismo brasileiro se desenvolve de maneira bastante diversa da do modernismo europeu. Se o modernismo *de lá* se desenvolve sobretudo como um sentimento de negação do mesmo e de busca do outro, seja de uma cultura *outra* ou de outras formas de expressão, podendo-se pensar mesmo na idéia de “morte da expressão”, o modernismo brasileiro tem como uma de suas características mais proeminentes a incorporação de estilos e técnicas vindas do velho mundo, todavia concorrendo para um grande movimento de introspecção, de busca/invenção do mesmo.

Mais uma vez um grupo de intelectuais opera sobre o palimpsesto da descoberta do Brasil, ou seja, sempre sobre antigas camadas cromáticas raspadas, que podem também ser pensadas como narrativas, sobre as quais são criadas formas novas. Todavia, os objetivos são bastante semelhantes: enquanto os românticos buscavam aprofundar a independência de 1822, os modernistas, cem anos depois, buscavam reinventá-la.

Em *O movimento modernista*, ensaio onde são elaboradas algumas das principais contradições do modernismo brasileiro, Mário de Andrade mostra como dialogavam à época as aspirações de ruptura dos modernistas com o tanto de tradicional, de brasileiro patriarcal, do movimento. Ao discorrer sobre os tão comentados salões modernistas, como os de Paulo Prado, Dona Olívia Guedes Penteadó, mais tarde batizada por Oswald de Dona Azeitona, e Tarsila do Amaral, por exemplo, Mário faz questão de enfatizar que ali se alimentava a “tradição luso-

³⁴² TELES, op. cit., p. 124.

³⁴³ ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1927.

brasileira”, dos quitutes, dos jantares e dos docinhos. Revolucionários europeizados, todavia nutridos de pasteizinhos de Santa Clara, de quindins e de feijoada. Nas reuniões da Rua Lopes Chaves, segundo Mário, “às vezes doze, até quinze artistas, se reuniam no estúdio acanhado onde se comia doces tradicionais brasileiros e se bebia um alcoolzinho econômico”.³⁴⁴ Sobre o salão da Rua Duque de Caxias, Mário cunha uma ironia eloqüente: “Também aí *o culto da tradição era firme, dentro do maior modernismo. A cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecia em almoços e jantares perfeitíssimos de composição*”.³⁴⁵ (Grifos meus) Afora esses elementos menores, nos quais Mário de Andrade foi demonstrando o apego dos modernistas a uma série de elementos bastante tradicionais do universo cultural brasileiro, ou mesmo luso-brasileiro, ele enfatiza como grande contribuição do movimento a busca de instauração de princípios que considerava centrais, a saber, “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.³⁴⁶

Dos três princípios salientados por Mário de Andrade, dois se referem diretamente ao nacional, seja por meio de seus artistas ou por meio da cultura brasileira. Nesse ensaio, Mário de Andrade chega mesmo a falar de um “nacionalismo embrabecido”,³⁴⁷ que seria uma das principais características do movimento. Elemento recorrente na ensaística mariana, presente em diversos momentos do seu *Aspectos da literatura brasileira*, é a repetição de uma das preocupações centrais do movimento: a nacionalidade, a nação ou, em alguns casos, o que ele chamava, bem ao gosto dos românticos alemães, o espírito nacional.³⁴⁸

O movimento modernista poderia facilmente ser caracterizado pela violência de algumas de suas manifestações, dentre as quais a mais mencionada talvez seja a ironia rascante de Oswald de Andrade, pois como lembrava Mário:

³⁴⁴ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 262.

³⁴⁵ Ibidem, p. 262.

³⁴⁶ Ibidem, p. 266.

³⁴⁷ Ibidem, p. 259.

³⁴⁸ José Augusto Avancini discute o tema da nacionalidade na crítica mariana com rara felicidade. Ver: AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram esse espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa.

Seria, entretanto, um equívoco, bastante cometido à época e, em alguns casos, ainda hoje, dizer que os modernistas não passavam de jovens europeizados, pois ainda segundo Mário,

Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de subtileza crítica. É esquecer todo o movimento regionalista aberto justamente em São Paulo e imediatamente antes, pela “Revista do Brasil”; é esquecer todo o movimento editorial de Monteiro Lobato; é esquecer a arquitetura e até o urbanismo (Dubugras) neocolonial, nascidos em São Paulo. Desta ética estávamos impregnados. Menotti del Picchia nos dera o “Juca Mulato”, estudávamos a arte tradicional brasileira e sobre ela escrevíamos; e canta regionalmente a cidade materna o primeiro livro do movimento. Mas o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa.³⁴⁹

E nesse ponto é muito importante fazer uma ressalva: Mário de Andrade diferencia o impulso inicial do modernismo dos desdobramentos do movimento. Sua tese é de que há uma motivação inicial, tanto no romantismo quanto no modernismo, que é importada, mas há movimentos internos de diferenciação que acabam por destruir ou, no mínimo, desestabilizar esse primeiro ímpeto. O que vários dos integrantes do movimento modernista, e disso os depoimentos de alguns dos seus principais artífices, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, não deixam dúvidas, era construir uma expressão artística nova, que fosse capaz de atender aos anseios de se criar uma arte genuinamente nacional.

Se essa questão ainda merece destaque no ensaio memorialístico de Mário de Andrade, em certa medida apresentada como *work in progress*, nos textos de “combate” assinados por Oswald de Andrade e Menotti del Picchia torna-se evidente. Ambos não deixam dúvidas sobre suas intenções de tomar de assalto a cidadela das letras nacionais. Nenhuma data poderia ser mais propícia e simbólica

³⁴⁹ ANDRADE, M. de, *O movimento...*, op. cit., p. 258.

do que o ano de 1922. É, como assinalou Mário da Silva Brito, “data escolhida com antecipação e até cálculo, possivelmente. Neste ano faz um século que o Brasil se tornou independente”.³⁵⁰ A data é usada por Oswald de Andrade, indiscutivelmente o principal estrategista da Semana e da eclosão modernista, como mote para alguns de seus artigos, conclamando novos guerreiros para sua trincheira, assim como acenando o golpe ao “inimigo”.

Em *Arte do Centenário*, publicado em sua coluna no *Jornal do Comércio*, Oswald, em um tom que não difere muito daquele apresentado pelos nossos românticos, afirma que “independência não é somente independência política, é acima de tudo independência mental e independência moral!” Acreditava que 1922 deveria marcar a “verdadeira” independência do Brasil, aquela que ainda não havia sido conquistada depois da emancipação política. E, provocativamente, advertia: “Cuidado, senhores da camelote, a verdadeira cultura e a verdadeira arte vencem sempre. Um pugilo pequeno, mas forte, prepara-se para fazer valer o nosso Centenário”.³⁵¹ Esse pugilo era a *Semana de Arte Moderna*, de 1922.

Pugilo que foi, a rigor, apenas o marco simbólico de todo o trabalho de renovação que vinha sendo empreendido por aqueles “novos”, que mais tarde exporiam suas obras e idéias nos salões do Municipal, em São Paulo. Em todas as manifestações preparatórias, assim como nas manifestações literárias e plásticas surgidas com a *Semana*, impera o tom nacionalista e pedagógico no discurso estético. O espírito desses “cruzados” pode ser facilmente traduzido pelas palavras de Menotti del Picchia, que vaticinava a vitória do novo ao afirmar que “surgirá – e sentem-se-lhe os pródromos – uma estética original e nossa, feita com as transmutações das correntes artísticas hereditárias numa visão pessoal, tocada de regionalismo amplo, fruto da fixação do tipo étnico nacional”.³⁵² O artigo de Menotti, vigoroso texto de combate, lido à luz das formulações modernistas européias, é jogado cada vez mais para perto dos ensaios de nossos românticos do século XIX.

³⁵⁰ BRITO, *História...*, op. cit. p. 174.

³⁵¹ ANDRADE, Oswald de. *Arte do Centenário*. *Jornal do Comércio*, 16 de maio de 1920. Apud: *Ibidem*, p. 174-5.

³⁵² PICCHIA, Menotti del. *Novas Correntes Estéticas*. *Correio Paulistano*, 3 de março de 1920. Apud: *Ibidem*, p. 176.

Avultam em seu texto expressões bastante correntes nos debates oitocentistas, como “original e nossa” ou a busca de “fixação do tipo étnico nacional”.

Não eram muito diferentes disso as palavras de Sergio Buarque de Holanda, que algumas décadas mais tarde seria conhecido como historiador, mas que nessa época era um dos principais artífices da “pregação modernista” no Rio de Janeiro. Não menos próximo da retórica romântica do que Menotti del Picchia, que dela se associa de forma inconsciente, Sergio Buarque publica em 1920 um artigo no *Correio Paulistano*, intitulado *Originalidade literária*, que veio a ser a sua estréia na imprensa. O título já sugere os caminhos percorridos pelo autor: Sérgio Buarque procurava, mediante uma vista panorâmica sobre a literatura brasileira, identificar os momentos nos quais era possível perceber o florescimento de um sentimento de originalidade estética e literária.

É produtivo para a análise que estou propondo acompanharmos um pouco do argumento apresentado por Sergio Buarque. Para ele, assim como para os românticos do oitocentos, analisados no capítulo anterior, bem como para parte significativa dos “modernistas”, a primeira distinção do Novo Mundo com relação à imaginação europeia foi a sua natureza, “o mais remoto fator de originalidade literária”, segundo o autor, surgido da “contemplação, por parte dos europeus conquistadores, de uma nova flora mais grandiosa e magnífica do que a que os cercava no ambiente primitivo”.³⁵³ A esses fatores, os da fauna, somava-se as culturas dos povos indígenas, suas crenças e costumes, também diversos daqueles trazidos pelos europeus.

Dar forma e transformar essa experiência cultural, o contato, em criação literária foi o grande desafio enfrentado pelos europeus que conheciam o novo mundo, assim como, séculos mais tarde, pelos primeiros letrados da colônia. E é justamente na literatura colonial e, mais tarde, naquela produzida nas primeiras décadas do Brasil independente, que Sergio Buarque perceberá os primeiros esboços de uma criação literária “nacional”. Dizia ele que o indianismo “representa o

³⁵³ HOLANDA, Sergio Buarque de. Originalidade literária. In: _____. *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Organização de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 37. Artigo originalmente publicado em *Correio Paulistano* em 22 de abril de 1920.

primeiro tentâmen feito entre nós para a criação de uma literatura nacional”.³⁵⁴ Esse primeiro esforço teria sido fruto, no Brasil, dos esforços de Basílio da Gama e Santa Rita Durão.

Sergio Buarque reconhece, no entanto, que os primeiros indianistas, e entre eles inclui Gonçalves Magalhães, falharam por não serem capazes de criar uma fórmula literária que expressasse inteiramente a originalidade da nacionalidade brasileira. Para ele, esse feito seria alcançado por José de Alencar, autor que teria levado o indianismo ao seu apogeu. Depois de tecer diversos elogios à obra de Alencar, inclusive afastando a hipótese de que seus romances seriam mera cópia de Cooper ou Chateaubriand, Sergio Buarque toma o indianismo alencariano como parâmetro a ser seguido por aqueles que desejassem realizar a originalidade da literatura brasileira.

Citando-o literalmente, Sergio Buarque afirmava que “para atingirmos a originalidade, devemos, pois, não esquecer a obra do indianismo no Brasil. Sua restauração hoje seria insensata e estulta, mas a inspiração em assuntos nacionais nos levaria a idênticos resultados por veredas mais suaves”.³⁵⁵ Com isso, lançava aos ares suas palavras de esperança com relação aos caminhos que a literatura e as artes brasileiras deveriam tomar. Não escondia seu entusiasmo ao afirmar que o “Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária. A inspiração em assuntos nacionais, o respeito de nossas tradições e a submissão à vozes profundas da raça acelerarão êsse resultado final”.³⁵⁶ E esse resultado final deveria ser obtido, acreditavam, pelos modernistas.³⁵⁷

³⁵⁴ HOLANDA, *Originalidade...*, op. cit., p. 39.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 41.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 42.

³⁵⁷ Essa aproximação, no Brasil, entre romantismo e modernismo foi feita, já na década de 1940, por Mário de Andrade, quando afirma: “Ora aquela base humana e popular das pesquisas estéticas é facilimo encontrar no Romantismo, que chegou mesmo a retornar coletivamente às fontes do povo e, a bem dizer, criou a ciência do folclore. E mesmo sem lembrar folclore, no verso-livre, no cubismo, no atonalismo, no predomínio do ritmo, no superrealismo místico, no expressionismo, iremos encontrar essas mesmas bases populares e humanas. E até primitivas, como a arte negra que influenciou na invenção e na temática cubista”. ANDRADE, M. de. *O movimento...*, op. cit., p. 275.

3.2 Do Pau Brasil à Antropofagia

Desde Bilac
Somos internacionalistas e portugueses júnior
Gostamos de Camembert, do Nilo, de Frinéia e de Marx
Carvões do mar
Náufragos entre sustos e paisagens
“I don't know my elders!”
Desde Gonzaga somos pastores e desembargadores
Desde a prosopopéia
Somos brasileiros

Oswald de Andrade

Nas páginas anteriores, analisei artigos de Oswald de Andrade que foram publicados antes da *Semana de Arte Moderna* e ao longo de 1922. Deles, busquei depreender alguns dos temas que mais tarde tomariam a forma de poéticas melhor acabadas, como no caso das poéticas *Pau Brasil* e *Antropofágica*. Nessas páginas que seguem, voltarei a atenção ao projeto *Pau Brasil*, nele buscando definições mais aguçadas dos “fundamentos da cultura brasileira”, segundo a visão de Oswald. *Pau Brasil* é a primeira definição de sua poética da nacionalidade, mas, como acredito, não se trata de uma idéia que lhe ocorreu em um lampejo, conforme poderia sugerir a leitura do *Manifesto* descolada dos textos aos quais fiz referência nas páginas anteriores, tampouco é um mero *jeux de mots*, como sugerem alguns críticos.³⁵⁸ Como o entendo, *Pau Brasil* é uma primeira cristalização, bastante consciente e visivelmente amparada em formulações anteriores, daquilo que venho chamando de uma poética da nacionalidade.

No mesmo sentido vai a compreensão de Maria Eugênia Boaventura que, ao analisar a poética *Pau Brasil*, destaca a longa preparação do “projeto Pau Brasil”, evidenciada nos supracitados artigos de Oswald, e que, na conferência *L'effort intellectuel du Brésil contemporain*, proferida na Sorbonne em 1923, percebe diversos dos temas mais tarde explorados por Oswald, temas que seriam centrais em seus manifestos. Segundo ela, na conferência Oswald “antecipou discussões

³⁵⁸ Entre os críticos de Oswald de Andrade, é provável que possamos destacar os nomes de Tristão de Athayde, Mário Guastini e Luís Martins como os mais ferozes em seus ataques.

posteriores tais como: aceno à retomada de um esforço anterior à criação de uma língua independente; a idéia de recuperação do primitivo, inspirada na revalorização das manifestações da arte negra, empreendida pela Vanguarda européia”.³⁵⁹ Dentre esses temas, talvez o primeiro a ter conseqüências é a retomada de um debate profícuo sobre a “língua brasileira” e, na sua esteira, o início da radicalização de um olhar modernista sobre a realidade nacional, sobre a história brasileira.

Oswald nunca escondeu seu desejo de formular, poeticamente, uma interpretação sobre o Brasil. Chegou mesmo a afirmar em uma entrevista que desejava com *Pau-Brasil* captar “os fatos poéticos de nossa nacionalidade”,³⁶⁰ colocando a sua poesia *pari passu* com uma interpretação mito-poética da realidade nacional. O desejo de Oswald era adentrar a essência da brasilidade, daquilo que é “Bárbaro e nosso”. Parece-me possível afirmar que, ao lançar as bases de seu nacionalismo estético, *Pau-Brasil*, Oswald se vale da capacidade de síntese das imagens poéticas para propor uma forma nova de olhar para a cultura brasileira. “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”.³⁶¹

O caminho para esse forma nova de olhar para o Brasil passava por uma nova forma de expressão. Por uma língua “sem arcaísmos. Natural e neológica”. Essa catarse, libertação do colonizador, tinha como tarefa primeira, ao seu ver, desbastar a retórica bacharelesca, *topos*, diga-se de passagem, presente na pena de escritores brasileiros do século XIX, como Machado de Assis, ou aqueles da passagem do século, como Lima Barreto. Oswald de Andrade faz troça do “lado doutor”, característica das classes letradas brasileiras, para Oswald, herança direta da catequese. Segundo Oswald, “Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.”³⁶² Essa retórica

³⁵⁹ BOAVENTURA, Maria Eugênia. O projeto Pau Brasil: Nacionalismo e inventividade. *Remate de Males*, Campinas, Nº 6, 1986. p. 46.

³⁶⁰ ANDRADE, Oswald de. Entrevista para *O Jornal*, 08/06/1925. Rio de Janeiro. In: _____. *Os Dentes do Dragão: Entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990. p. 25.

³⁶¹ Idem. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. p. 44.

³⁶² ANDRADE, Manifesto da Poesia Pau-Brasil, op. cit., p. 44.

bacharelesca pode ser traduzida, em literatura, pelo bem dizer dos oitocentistas, impregnados pelo purismo gramatical, bem como pela métrica da poesia parnasiana.

Mas é preciso que desde já fique claro que, como a entendo, a poética *Pau Brasil* não é apenas um conjunto de regras formais. É igualmente, e em mesma importância, uma plataforma temática e uma vereda política. Com ela Oswald pretendia atacar o classicismo de poetas parnasianos como Bilac e Coelho Neto, reivindicando foro de legitimidade para o tema nacional, ou em suas palavras, a “poesia de exportação”. É interessante perceber como essa tomada de posição fez a primeira ranhura no “grupo modernista”. Ao indicar um caminho para a criação literária modernista, Oswald faz com que aflorem as diferenças entre os modernistas. Esse processo completou-se com a aparição do *Manifesto Antropófago*, segundo o próprio Oswald, o divisor de águas político do modernismo brasileiro.

No caso do *Pau Brasil*, as primeiras manifestações de contrariedade vieram assinadas por Graça Aranha, que faz um discurso na Academia Brasileira de Letras criticando a *plataforma Pau Brasil*, o que redundou em uma crítica áspera de Oswald em um artigo que intitulou *Modernismo atrasado*. Esse ataque a Graça Aranha, e os reproches de Mário de Andrade que se seguiram, consumaram a mudança na direção dos rumos dos “modernistas”, colocando Oswald e Mário de Andrade à frente do grupo. Além dessa disputa, já fartamente documentada, há uma manifestação bem menos lembrada, de Manuel Bandeira, expressando seu descontentamento com o caráter programático do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. Lá, Bandeira critica abertamente o nacionalismo e o caráter programático do *Manifesto*, afirmando:

A poesia brasileira vai entrar para a Liga Nacionalista. Oswald de Andrade acaba de deitar manifesto – uma espécie de plataforma-poema daquilo que ele chama Poesia Pau Brasil.

Eu protesto. O nome é comprido demais. Bastaria dizer poesia pau. Por inteiro: Manifesto da Poesia Pau. Porque é poesia de programa e toda a arte de programa é pau. Aborrecem os poetas que se lembram de nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter direito de falar ainda na Grécia. Há pouco tempo entrei na Agência Havas no momento em que o Américo Facó ditava pelo telefone um

despacho recebido de Elêusis. Senti de pronto a ironia da emoção lírica. Não podia evidentemente falar de Tabatingüera.³⁶³

Não parece difícil sondar os motivos da inconformidade de Bandeira. Em primeiro lugar, ele demonstra o desejo de não ser pautado ou de assumir uma participação mais ativa, de fazer o papel de um militante pró-modernismo. Seu papel ficou rapidamente definido como aquele do mentor ou iniciador do *espírito modernista* em nossas letras. Nas palavras de Bandeira fica bastante clara a contrariedade existente entre nossos modernistas desde o início do “movimento”, contrariedade entre o esteticismo de *Klaxon* e do *Domingo dos Séculos* de Rubens Borba de Moraes,³⁶⁴ confrontados com a atitude mais agressiva dos *Manifestos* de Oswald de Andrade e, alguns anos mais tarde, pelos animadores da *Revista de Antropofagia*. Ao contrário do que afirmava Manuel Bandeira, Oswald de Andrade pretendia com *Pau Brasil* mostrar que também em Tabatingüera e não só em Elêusis é possível a transcendência poética.³⁶⁵

Radicalizando uma vertente que é perceptível já entre os românticos, como busquei demonstrar no capítulo anterior ao analisar o pensamento de José de Alencar, Oswald de Andrade elege a linguagem como o ponto ruptura com o “assunto invasor”. Vários dos modernistas, assim como alguns românticos, ansiavam pela criação de uma língua literária que andasse *pari passu* com a língua falada no cotidiano. Eles colocavam-se à distância do purismo gramatical dos defensores da língua à portuguesa, como, aliás, percebeu Arnaldo Saraiva, autor do essencial *Modernismo brasileiro e modernismo português*, pouco citado estudo comparativo dos modernismos dos dois lados do Atlântico. No capítulo dedicado à língua, ele cria um arco na crítica brasileira que vai, justamente, de José de Alencar

³⁶³ BANDEIRA, Manuel. *O mundo literário*. Vol. 25, maio de 1924. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. p. 27.

³⁶⁴ MORAES, Rubens Borba de. *Domingo dos séculos*. Edição fac-similar. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2001.

³⁶⁵ Manuel Bandeira volta a criticar o primitivismo à brasileira de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral em um artigo recolhido em *Crônicas da província do Brasil*. Ali, Bandeira afirma sua predileção pelos quadros de temática caipira da artista, das capelinhas, dos oratórios e das brincadeiras infantis. A fase na qual a artista se encontrava no momento da crônica, antropófaga, o desagradava. Dizia ele: “Não gosto de Tarsila antropófaga. Preferia a Tarsila de dois anos atrás, a Tarsila cristã pela graça de Deus, em cujos olhos morava (sosseguem, ainda mora) 'a preguiça paulista', em cujos quadros, de gosto e técnica bem ocidental”. Ver: BANDEIRA, Manuel. Tarsila antropófaga. In: _____. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 195.

a Oswald de Andrade, passando por nomes como Monteiro Lobato e Amadeu Amaral.³⁶⁶

Seja na “sintaxe de exceção” da qual falava Manuel Bandeira, seja na “contribuição milionária de todos os erros” do *Pau Brasil*, havia um eco da máxima que dizia ser necessário que a independência lingüística trouxesse consigo a independência literária e cultural do Brasil com relação a Portugal. Como afirmou Saraiva, “a maioria, com Alencar à frente, tenderia para a fórmula que Monteiro Lobato inventou em 1921: povos diferentes, línguas diferentes, literatura diferente”.³⁶⁷ E Oswald de Andrade foi, dentre os vários autores que se preocuparam com essas questões, um dos mais ativos polemistas e críticos da gramática purista do oitocentos ou dos parnasianos do seu tempo.

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, ele deixava bastante claro o quanto ansiava pelo encontro de nossa literatura com os falares das pessoas simples. Ele cerrou fileira ao lado dessas e contra o que ele chamava de vertente erudita da cultura brasileira, invasora e deturpadora dos “saberes naturais do povo”, procurando traduzir em sua literatura a oralidade. Oswald, como salientou Mário Chamie, “tomou partido da vertente inculta e natural como oposição programática ao saber ritualizado e protocolar”.³⁶⁸ Nesse sentido, é importante lembrar aqui uma passagem de suas memórias onde ele fala das festas populares que via, quando criança, e o quanto isso marcou a sua sensibilidade para com as festas e cantigas populares. Fala de sua infância, lembrando das festas as quais ia acompanhado das empregadas. Dizia ele:

Apenas quando mamãe consentia que as criadas me levassem às festas religiosas – novenas e procissões da Igreja de São Benedito, no Largo de São Francisco –, eu ensaiava com elas, no tablado de um coreto, passos de maxixe

³⁶⁶ Amadeu Amaral é autor de um importante estudo, publicado no ano de 1916, sobre o dialeto caipira. Esse estudo, vivamente saudado na imprensa paulista, recebendo elogios de Monteiro Lobato e de Oswald de Andrade é considerado pelo crítico português Arnaldo Saraiva como um dos melhores exemplos de pesquisa folclórica sobre linguagem popular produzido nos anos preparatórios do modernismo brasileiro. Ver: AMARAL, Amadeu. *O Dialeto Caipira: Gramática, vocabulário*. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1982.

³⁶⁷ SARAIVA, *Modernismo...*, op. cit., p. 53.

³⁶⁸ CHAMIE, Mário. *Caminhos da Carta: Uma leitura antropofágica da carta de Pero Vaz de Caminha*. Ribeirão Preto: Funpec, 2002. p. 172.

no meio da pretada. Evidentemente, definia-se assim minha intensa adesão ao povo, seus ideais e costumes.³⁶⁹

Oswald busca, desde sua infância, produzir uma adesão ao povo e às suas manifestações culturais em um processo de construção da lembrança por evocação que pode ter algo de artificial, mas que percorre grande parte de suas memórias, como quando recorda das histórias amazônicas que sua mãe contava quando ele era criança. O que pode ser afirmado com um pouco mais de segurança é que Oswald de Andrade, na oposição bárbaro x civilizado, já no manifesto *Pau Brasil* deixa clara a sua tomada de partido pelo primeiro, valorizando a sabedoria do simples, do aparentemente inculto, do *naïf*, marca que atravessa a sua obra, em especial suas poesias.³⁷⁰ A busca da compreensão da cultura oral é uma constante de seu trabalho. A “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”.³⁷¹ Essa simplicidade, essa forma de conhecimento da vida que não é, em absolutamente nada alterado pelo conhecimento letrado sempre fascinou Oswald e sempre fez parte de sua produção literária. Ele estampa isso de maneira bastante sugestiva no pequeno poema que segue abaixo:

Vício na fala

Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor dizem mió
 Para pior pió
 Para telha dizem teia
 Para telhado dizem teiado
 E vão fazendo telhados³⁷²

Em vários dos poemas que compõem a obra *Pau Brasil*, Oswald revitaliza o pitoresco de sua época com reveladoras contraposições entre o saber protocolar e

³⁶⁹ ANDRADE, *Um homem sem...*, op. cit., p. 37.

³⁷⁰ Gilberto Felisberto Vasconcellos bem enfatizou essa marca da oralidade e dos jogos de linguagem em Oswald de Andrade ao aproximar a obra do escritor modernista às composições de Noel Rosa. Ver: VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. Viva o artigo: a vela de Oswald de Andrade e a vila de Noel Rosa. *Caros Amigos*, n° 90, setembro de 2004. p. 23.

³⁷¹ ANDRADE, Manifesto da poesia Pau Brasil, op. cit., p. 44.

³⁷² ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990. p. 80.

erudito e o saber popular, mostrando que as fronteiras que os separam são, bem pesadas as coisas, convenções sociais e preconceitos de classe. Para Benedito Nunes, um de seus melhores críticos, a proposta da estética *Pau-Brasil* era construir “um programa de reeducação da sensibilidade e uma teoria da cultura brasileira”.³⁷³ Para Nunes, no *Manifesto Pau-Brasil* é possível vislumbrar uma teoria crítica da cultura brasileira e, dela munido, Oswald de Andrade investirá sobre a clivagem, operada na tradição da cultura brasileira, entre o arcabouço europeizante da cultura nacional com a contribuição afro-tupi, ambos elementos fundamentais para a compreensão da cultura brasileira. Assim, o “Manifesto quebra a aura exótica da cultura nativa”.³⁷⁴ Aos olhos de Benedito Nunes, o centro da proposta de Oswald “é conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratifica a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, ‘o melhor de nossa tradição lírica’ com ‘o melhor de nossa demonstração moderna’”.³⁷⁵ Muitos anos mais tarde, com a retomada da antropofagia da década de 1950, ele chegará, partindo desse mesmo pressuposto, ao conceito de “selvagem tecnicizado”.

Em muitas das entrevistas que concedeu, em especial nos momentos imediatamente posteriores à Semana de 22, Oswald fez questão de desfazer a impressão de que os modernistas desejavam fazer tábula-rasa da cultura brasileira. Em uma passagem por Recife, Oswald concede uma entrevista em que discorre longamente acerca de seu deslumbramento com a velha Recife, que resistia com suas construções patriarcais. “Por que abandoná-la pela importação estrangeira?”, perguntava Oswald, que prossegue explicando como aliava nacionalismo e sua postura de artista modernista: “E não se pense que há incoerência nas minhas expressões, porque sou modernista. Sou-o, sobretudo, por ser brasileiro. Quero, por isso, a formação de uma arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos antepassados”.³⁷⁶ A obra dos antepassados somada aos olhos do modernista *globe trotter*. *Modernismo* e tradição somando-se para a criação de uma cultura que fosse, ao mesmo tempo, nacional e universal.

³⁷³ NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia...*, op. cit., p. 10.

³⁷⁴ NUNES, Antropofagia ao..., op. cit., p. 13

³⁷⁵ NUNES, A antropofagia..., op. cit., p. 13.

³⁷⁶ ANDRADE, Os *Dentes...*, op. cit., p. 36.

Todavia, essa que é, muito provavelmente a premissa central do manifesto *Pau Brasil* e de boa parte dos artigos e intervenções de Oswald, foi uma idéia que raramente foi trazida à tona por seus críticos de primeira hora. Se o seu primeiro manifesto gerou a discussão e o posterior rompimento com Graça Aranha e atraiu para si a antipatia de importantes escritores da sua geração, como a passagem de uma supracitada crônica de Manuel Bandeira; mais intenso foi o seu debate com Tristão de Athaíde e Mário Guastini à época da publicação do manifesto, bem como, alguns anos mais tarde, com os signatários dos movimentos *Anta* e *Verde-Amarelo*.³⁷⁷

Importante figura do jornalismo paulista, com presença marcante na crítica cultural e de costumes, Mário Guastini foi, ao longo de muitos anos, amigo de Oswald de Andrade e crítico de sua literatura.³⁷⁸ Muitas vezes crítico virulento, especialmente das obras mais declaradamente vanguardistas de Oswald, como as *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Pau Brasil*. Em que pese Guastini reconhecer a inteligência de Oswald, ele sempre deixou muito clara a sua contrariedade com a “arte nova” ou com o “futurismo” que seu amigo propunha.

Para Guastini, o modernismo brasileiro nada mais era do que uma piada, em grande medida criada pelo seu amigo Oswald de Andrade, por ele chamado em diversos artigos de “blagueur”, “arauto pilhérico da semana teratológica”, “trocista impenitente”, entre outras tantas definições, todas elas sublinhando o caráter piadístico, tanto da arte quanto da personalidade de Oswald. Esse é o tom que marca suas críticas aos livros do modernista, publicadas na imprensa paulistana ao longo da década de 1920 e mais tarde reunidas por ele em *A hora futurista que passou*, obra oportunamente relançada sob os cuidados de Nelson Schapochnik. Os artigos de Guastini, *vis-à-vis* aos críticos da *Semana* compendiados em *22 por 22*, organizado por Maria Eugênia Boaventura, permitem compreender um pouco melhor

³⁷⁷ Sobre as relações entre o modernismo brasileiro e o Integralismo, consultar o estudo pioneiro: VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Ideologia Curupira: Análise do discurso integralista*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

³⁷⁸ Prova-o não só as palavras de Guastini sobre Oswald como aquelas escritas pelo poeta *in memoriam*. Lá, Oswald lembrava dos tempos áureos do amigo, que ao seu ver foi responsável pela profissionalização do jornalismo paulista. Dizia Oswald: “Mário Guastini talvez tivesse sido o maior trabalhador braçal do nosso jornalismo. De certo modo, foi quem iniciou o 'métier' em São Paulo, pois antes dele o jornalista profissional era um ser bisonho e esquivo, incapaz de entrevistar um político ou uma celebridade de passagem por aqui”. ANDRADE, Oswald de. *In memoriam*. In: _____. *Telefona*. Vera Chalmers (Org.). São Paulo: Globo, 1996. p. 295.

a recepção do modernismo no Brasil à época do seu evento-fundador. Em *Paralisia Geral*, por exemplo, o jornalista reproduz longos trechos do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e emenda com o seguinte comentário:

Entenderam as coisas estapafúrdias acima transcritas? Não as entenderam e certamente não procurarão esconder a sua estupefação. Eu, também, não as entendi, e, tanto quanto o leitor, fiquei perplexo... Posso, porém, assegurar que essas doidices não saíram do cérebro enfermo de um dos muitos hóspedes do modelar manicômio de Juqueri... Os internados do notável estabelecimento, falando ou escrevendo, apesar de tudo, são mais claros, mais precisos, mais humanos na exposição de suas idéias, tornadas futuristas ou regionalistas pela loucura...³⁷⁹

Destarte a amizade que envolvia os dois autores e o respeito que Guastini demonstrava com relação a Oswald, respeito que o levou a dedicar-lhe longos elogios, como quando afirmou que “Oswald é, incontestavelmente, um dos nossos mais brilhantes escritores, um espírito cintilante, capaz de enriquecer a literatura nacional de obras de real e inconfundível valor”³⁸⁰, Guastini foi bastante duro em suas críticas às obras de “arte moderna” que vinham à lume nos anos posteriores à Semana de 1922.

Afirmar que tudo não passava de uma grande piada era o mesmo que dizer ao público paulista que Oswald, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Villa Lobos, entre outros, eram, na realidade, um bando de gozadores, tentando fazer estardalhaço com proposições estéticas que uma pessoa de gosto não poderia deixar de considerar um disparate. Ao falar de *Pau Brasil*, obra de grande ambições no projeto estético de Oswald, talvez a primeira obra bem acabada e toda ela escrita sob o espírito novo, Guastini dizia que seu autor era na realidade um “*blagueuer* incorrigível que, para se divertir à custa de uns pobres-diabos, que acreditam nas suas pilhérias, resolveu transformar-se em apóstolo de uma *arte-nova*, de uma *arte-disparate*, de uma arte que esses mesmos pobres-diabos, em consciência, não

³⁷⁹ GUASTINI, Mário. *A hora futurista que passou e outros escritos*. Seleção, apresentação e notas de Nelson Schapochnik. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 33.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 55

podem levar a sério...”.³⁸¹ Esse argumento, o de que, na realidade, toda a discussão e todas as obras publicadas pelos modernistas eram, apenas, uma grande piada de mau gosto, era bastante comum entre os críticos da *Semana*, bem como dos puristas em geral, que em artes plásticas defendiam uma pintura naturalista e em poesia a métrica parnasiana.

As posições assumidas por Mário Guastini no que toca à arte moderna pouco se diferenciam das palavras de outros críticos de primeira hora, como Oscar Guanabara e Mário Pinto de Andrade. Ainda que Guastini fosse mais equilibrado em seus juízos, seus argumentos, via de regra, eram esses: a) a arte moderna é teratológica; b) o “escândalo modernista” era apenas “reclame” dos seus autores e c) a obra de Oswald de Andrade era, na verdade, uma grande piada, feita por seu autor para se divertir às custas de alguns companheiros de geração mais ingênuos e de seus leitores. Em vários momentos de seus artigos, Guastini nega qualquer valor estético ao que os “futuristas” de São Paulo faziam. Para ele, tudo não passava de uma grande encenação, a fim de voltar a atenção do público aos seus idealizadores, que, sem o reclame, seriam ilustres desconhecidos do grande público.³⁸²

Oswald de Andrade não deixou, como era de se esperar, as críticas de Guastini sem resposta. Investe contra o crítico, apontando o que entendia como o seu objetivo maior, que estava por trás da postura de defensor do “antigo regime” nas artes brasileiras: “a fardinha verde da Academia Brasileira de Letras”. Esse desejo secreto, sugerido por Oswald, teria corrompido o seu crítico, que acabara “tornando-se o apoio e a desilusão dos patriotas profissionais, escrevendo sobre cadeiras e mesas, fazendo vibrantes campanhas de crítica financeira e de doutrina social”. Uma vez obtido o seu prestígio, Guastini estaria, naquele momento, usufruindo da calma e deixando de lado a fama de esgrimista. Estava, na verdade, “em casa, de pijama mental, cômodas chinelas psíquicas, numa rede

³⁸¹ Ibidem, p. 55.

³⁸² Em um de seus artigos, Guastini afirmou que Oswald, à época da *Semana*, batia-se pelas redações dos jornais paulistas pedindo que falassem mal dos modernistas. Asseverava Guastini: “E a tal semana veio com o seu inevitável fracasso. Desesperado pelo desinteresse com que foi recebida Oswald pedia, com empenho, aos jornalistas amigos, que metessem o pau nessa bambochata, pois, não se notabilizando ela pelos aplausos, se notabilizaria pelas bordoadas que lhes dessem... Mas os jornalistas camaradas não lhe atenderam os insistentes pedidos, e da *semana teratológica*, de triste memória, ninguém cuidou, a não ser alguns dos seus patronos, pois outros, prudentemente, seguiram rumo à fazenda, ou às estações de água...” GUASTINI, *A hora...*, op. cit., p. 35-6.

longos anos aspirada e querida”. Com a verve irônica de costume, Oswald acusava o conformismo e o conservadorismo intelectual de seu crítico, bem como a sua má vontade para com o Manifesto da Poesia Pau Brasil, para Oswald um texto “sintético mas claro, e gostoso como as águas de nossas serras primitivas”.³⁸³

Mais duro, todavia mais programático, foi o artigo publicado por Oswald sob a forma de carta-aberta, estilo que ele muito apreciava, a Tristão de Athaíde, que dispensa maiores apresentações como as conferidas a Mário Guastini por ser muito conhecido e reputado como crítico dos modernistas. Nesse artigo, Oswald busca sistematizar a sua recusa de alguns argumentos que são moeda corrente entre os opositores dos modernistas, quais sejam, de que a arte moderna é pura teratologia e de que o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* era, na realidade, uma cópia dos manifestos surrealistas e dadaístas, publicados na Europa anos antes. Ainda que um pouco longa, a passagem que segue parece-me bastante elucidativa. Nela, dizia Oswald:

Apoiam-me com a desenvoltura que caracteriza a verdadeira superioridade – Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars (um amoroso ao Brasil), Paulo Prado e Mário de Andrade. Com esses, eu só posso aprender. Interessou-os a indicação agressiva e cômoda criada para tudo quanto seja nacional. Pau Brasil. O que deve ser apurado como tendência única, disciplinadora e construtiva, se quisermos ter uma literatura e uma arte e mesmo uma política e uma educação. Apenas em coincidência de pesagem com o nihilismo dadá ou melhor com as correntes mais ou menos oriundas de Bergson e Freud. Que importa se nada lhes devemos?³⁸⁴

Depois de definir o seu time, Oswald de Andrade declara o alcance que desejava dar ao *Pau Brasil*. Deveria tornar-se uma tendência intelectual que permitisse educar o olhar dos brasileiros sobre a cultura brasileira. A idéia era tornar Pau Brasil uma poética da nacionalidade, idéia que venho defendendo com relação aos autores em questão nessa tese. Um olhar autóctone sem ser chauvinista sobre a cultura brasileira, que não fosse um decalque de nenhum conjunto de regras e

³⁸³ Carta de Oswald de Andrade a Mário Guastini, reproduzida em GUASTINI, *A hora...*, op. cit. p. 41.

³⁸⁴ ANDRADE, Oswald de. Um documento. In: _____. *Telefonema*, op. cit., 1976. p. 45-6.

idéias pré-existentes, seja ele a filosofia de Bergson ou a psicanálise freudiana. Quais seriam, então, as fontes do *Pau Brasil*? Segundo Oswald,

Pau Brasil são os primeiros cronistas, os santeiros de Minas e de Bahia, os políticos do Império, o romantismo de sobrecasaca da República e em geral todos os violeiros. Pau Brasil era o pintor Benito Calixto antes de desaprender na Europa. Pau Brasil era o Sr. Catulo, quando se lembra do Ceará e o meu amigo Menotti quando canta o Brás.

Foi Colombo que descobriu a América e Vespúcio quem lhe deu o nome. A poesia Pau Brasil, saída das mãos marujas do escrivão Caminha, sempre andou por aí mas encafifada como uma flor de caminho. Era oportuno identificá-la, salvá-la.

Como se fez com a nossa pátria no século XVI que para evidentes vantagens de geografia, de política e de comércio, deixou de se chamar Vera Cruz, Santa Cruz e Terra dos Papagaios. E ficou sendo a terra do Pau Brasil.³⁸⁵

O autor desejava demonstrar que *Pau Brasil* não era uma tendência estética nascida no ultramar, não era uma expressão nativa do dadaísmo ou do surrealismo, era sim uma (re)descoberta de uma expressão cultural que fosse nacional, que fosse o fruto do encontro do português, do indígena e do negro, que expressasse a “formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro, a dança”.³⁸⁶ Tudo isso não era outra coisa além de um momento de conhecimento do mesmo, de busca de uma utópica autenticidade do nacional, ou, como destacou Benedito Nunes, uma volta “ao *sentido puro* e à *inocência construtiva* da arte”.³⁸⁷ Todavia, ao falar de uma “poesia de exportação”, é preciso destacar que Oswald pretendia inverter a ordem, cessando a importação de formas poéticas e começando a exportação do que o Brasil possuía de mais “brasileiro”, isso, é mister deixar claro, dentro de uma leitura ainda em elaboração na década de 1920 sobre a “identidade nacional”.³⁸⁸

³⁸⁵ ANDRADE, Um documento..., op. cit. p. 46.

³⁸⁶ Idem. Manifesto da poesia Pau Brasil, op. cit. p. 41.

³⁸⁷ NUNES, Antropofagia ao..., op. cit. p. 10.

³⁸⁸ É importante deixar claro que Oswald de Andrade se manteve em constante diálogo com a produção ensaística que marcou a sua época, em especial com obras que, em certa medida podemos dizer serem fruto da interpretação da cultura nacional permitida e iniciada pelos modernistas. Penso, nesse caso, nas obras de Gilberto Freyre, envolvido na recepção do modernismo no nordeste e Sergio Buarque de Holanda, modernista de primeira hora e, posteriormente, autor de clássicos da interpretação da cultura brasileira, como raízes do Brasil. Oswald de Andrade, ao longo de sua produção periodística e de seu ensaísmo em geral, fez

Por isso, a busca daquilo que é “bárbaro e nosso”, como defendia Oswald no seu manifesto. Essa interpretação, ante-sala da antropofagia, apontava a Oswald a possibilidade de colocar o Brasil no centro dos debates estéticos mais importantes para as vanguardas artísticas das décadas de 1910 e 1920, o primitivismo. Como diversos autores já lograram demonstrar, entre eles Colin Rhodes em seu *Primitivism and Modern Art*, o outro da cultura ocidental, que poderia ser o africano, o melanésio ou o americano, atrai a atenção de importantes artistas europeus, como Paul Klee, Picasso, Ernst Kirchner e Paul Gauguin, para citar apenas alguns dos nomes mais conhecidos.

Todavia, como demonstrou Rhodes, no caso dos artistas europeus, o primitivismo tornou-se uma espécie de sentimento de evasão e de negação. Frente aos valores e a expressão artística do Outro, o Mesmo era criticado, re-interpretado e, em diversos casos, negado. Segundo ele, o “descontentamento cultural que caracteriza o primitivismo na arte moderna precisa ser posicionado especificamente em relação às idéias dominantes que operavam no Ocidente na primeira metade do século XX, representadas pelo materialismo na política e na ciência, e pelo positivismo na filosofia”.³⁸⁹ Se por um lado o manifesto de Oswald aponta nessa mesma direção, ou seja, a crítica do racionalismo e do materialismo, por outro, ele propicia um movimento de introspecção ao invés de um sentimento de evasão. Ele percebe naquele momento que a expressão cultural que é a sua era o Outro procurado pelos europeus. Em função disso parte, ao lado de seus companheiros de geração, em busca desse país que, é possível, eles ainda não conhecessem tão bem. Algumas páginas à frente, ao tratar do *Manifesto Antropófago*, retomarei essas idéias sobre o primitivismo.

Se o *Manifesto Pau Brasil* é um roteiro, o primeiro caminho para o qual ele aponta é para Minas Gerais, em busca das marcas do Brasil Colônia. Para lá rumam, na Semana Santa de 1924, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, para palmilharem os centros históricos mineiros. Essa

diversas referências a ambos, chegando a escrever um breve ensaio, lido no Primeiro Congresso de Filosofia sob forma de conferência, em que ele aproxima o conceito de “homem cordial”, desenvolvido por Sergio Buarque em *Raízes do Brasil*. Ver: ANDRADE, Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial. In: _____. *A utopia...*, op. cit. p. 157-159.

³⁸⁹ RHODES, Colin. *Primitivism an Modern Art*. New York: Thames & Hudson, 1994. p. 20.

viagem e o decorrente contato direto com as esculturas do rococó mineiro e com a arquitetura colonial surtiu um profundo efeito nas concepções estéticas dos modernistas, refletindo-se em manifestações posteriores de Oswald sobre a cultura brasileira, assim como marcou as pesquisas de Mário de Andrade sobre artes plásticas, tendo como primeira manifestação desse interesse a publicação, em 1928, do seu muito prestigiado ensaio sobre o Aleijadinho.³⁹⁰ Na passagem abaixo, Tarsila do Amaral faz um inteligente balanço de sua pau-brasilização e do efeito da viagem à Minas em seu trabalho da década de 1920, falando daquele sentimento de reencontro, presente nos escritos de vários dos modernistas dessa época. Dizia ela,

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. [...]. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro.³⁹¹

O depoimento de Tarsila do Amaral, por sua clareza e precisão, consegue, a meu ver, sintetizar a interpretação modernista sobre a possibilidade que a poética *Pau Brasil* oferecia de uma afirmação da nacionalidade brasileira, mediante a consolidação de uma expressão artística própria, o que resolveria o problema do ingresso do Brasil no “concerto das nações civilizadas” justamente pela afirmação de sua barbárie. Se esse é o tema central do *Manifesto Antropófago*, sobre o qual falarei nas páginas seguintes, me parece que no ensaio/carta aberta de Oswald para Tristão de Athayde, bastante anterior ao *Manifesto*, o tema deste já está consistentemente delineado em sua interpretação do problema.

Tristão de Athayde publicou, em 1925, um artigo intitulado *Literatura suicida*. Nele, acusava Oswald de reproduzir o “espírito negativista” do dadaísmo, seja com

³⁹⁰ Em *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, Mário de Andrade publicou dois ensaios sobre Minas Gerais; além daquele sobre o Aleijadinho, veio a lume outro, sobre a Capela de Santo Antônio. Ver: ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975.

³⁹¹ AMARAL, Tarsila do. Pintura Pau Brasil e Antropofagia. *RASM* (Revista Anual do Salão de Maio). Nº 1. III Salão de Maio. São Paulo, 1939. p. 33.

sua prosa, seja com o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*.³⁹² Oswald rebateu as críticas com uma carta-aberta, na qual convida seu crítico a comparar trechos do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* com os manifestos do Surrealismo e do Dadaísmo, para desfazer a impressão de que *Pau Brasil* se tratasse de uma cópia ou mesmo de uma incorporação servil das idéias defendidas pelos europeus. Cito o trecho no qual Oswald faz a comparação.

“*L’obscurité de nos paroles est constante*” – Breton

“O equilíbrio, o acabamento, o sentido puro”. – Pau Brasil.

“Não se trata mais de conhecer, porém de comungar” – Fechter

“O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito” – Pau Brasil.

Pau Brasil contra o falso êxtase alemão. Pau Brasil contra o hermetismo malicioso dos negróides de Paris. Pau Brasil diferente da minha própria poesia desarticulada das “memórias sentimentais” – fase de desagregamento técnico. Necessária. Como no esporte, os movimentos preparatórios decompõem as performances. Pau Brasil, sobretudo, clareza, nitidez, simplicidade e estilo. A ordem direta dos nossos rios.³⁹³

Nesse trecho, Oswald é enfático na demonstração de sua adesão ao “primitivismo nativo”, às imagens poéticas da nacionalidade brasileira, confrontado-as com os escritos de vários dos modernistas europeus. E vai além. Lançando mão de expressões como “dissolventes mentais”, mais fáceis de imaginar na boca de um crítico conservador das vanguardas, ele frisa ainda mais suas divergências com Dadá e Surrealismo, com quando afirma que até o momento não deseja “privar com os dissolventes mentais que v. cita, nem com Tzara, nem com Breton, nem com Picabia – o único a quem fui ocasionalmente apresentado, mas que pouco me interessou”. Pelo contrário, elenca os nomes dos modernistas dos quais se sente próximo e com os quais se identifica, como ao afirmar ter sentido “grande prazer em conhecer em vida Satie e Radiguet – a ida ao clássico! Estimo imenso Cendrars, Léger, Romais, Larbaud, Supervielle – a saúde de Paris”.³⁹⁴ Com esses nomes, Oswald delimita o que, naquele momento, entendia ser a tendência construtiva do modernismo, deixando claro, assim, que a destruição pura e simples de valores e instituições sociais nunca fora o seu desejo.³⁹⁵

³⁹² ATHAYDE, Tristão de. Literatura suicida. In: _____. *Estudos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

³⁹³ ANDRADE, *Um documento*, op. cit. p. 48.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 47.

³⁹⁵ Benedito Nunes, em *Oswald Canibal*, defende uma hipótese, em essência, semelhante a essa.

O autor propunha a busca pela “medida justa” do ataque à tradição. Ao contrário dos movimentos modernistas europeus, Oswald de Andrade não estava disposto a decretar o fim da arte e do sentido. Nada é mais sintomático das meas medidas de Oswald e de outros de seus companheiros de geração do que a permanência de uma indagação constante pelo sentido da nacionalidade; de um discurso nacionalista que não teria sentido entre os surrealistas e dadá. Posição reafirmada em diversas oportunidades, como quando declara, sobre os dadaístas, que eles na realidade desejavam “permanecer na treva gaga em que se refugiaram e daí tatear para um compartimento puramente freudiano”. Oswald colocava-se em posição oposta a essa ao afirmar que propunha a “linha nacionalista que vem da santidade dos cronistas à burrice dos anúncios do Fróis”.³⁹⁶

Essa timidez formal, esses pruridos com relação ao gosto do público consumidor de arte, especialmente em se tratando de artes plásticas, foi analisada, ainda que segundo métodos e propostas intelectuais diversas, por autores como Rodrigo Naves em *A forma difícil* e por Sérgio Miceli em *Nacional estrangeiro*. Os autores, em que pese usarem ferramentas diferentes, chegam a um acordo: a arte brasileira de vanguarda se manteve, quando comparada às vanguardas européias, mais palatável ao “gosto burguês”.

Analisando algumas obras das mais significativas na carreira de Tarsila do Amaral, em sua fase antropófaga, Naves comenta que mesmo aquelas figuras de formas bizarras, que poderiam sugerir uma estranheza, uma recusa, são, a rigor, monstros mansinhos. Assevera Naves sobre as figuras “nacionalmente arquetípicas” de Tarsila do Amaral:

As cores leves da infância precisam dar corpo a seres ímpares que simbolizem a origem diferenciada de nossa cultura. A ingenuidade das folhas de papel

Sobre Pau Brasil e suas possíveis vinculações com os movimentos artísticos europeus, ele afirmou: “Não são das vertentes dadaístas que saem as águas nutrizes dos principais conceitos estéticos empregados no Manifesto Pau Brasil. Dir-se-ia até mesmo que Oswald de Andrade se voltava, nesse momento, para as alas mais conservadoras da vanguarda européia que já constituíam uma espécie de sedimentação histórica do *moderno*. Salvo Cendrars, que é expressamente mencionado, os demais contribuintes a esse Manifesto só aparecem, ao contrário do que se passa em *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade, por trás de certos conceitos, então largamente difundidos”. NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 29.

³⁹⁶ ANDRADE, *Um documento*, op. cit., p. 48.

celofane, a singeleza dos tons caipiras tingem de doçura esses bichos arredios: ovos, cobras, corpos desmedidos, vegetações substancializadas. O que faz nossa particularidade tem traços absolutamente esquisitos. E no entanto eles estão prontos a vir comer em nossa mão, tão logo solicitados.³⁹⁷

O que Naves logra demonstrar em seu ensaio é que as pinturas de Tarsila do Amaral, mesmo quando pretendeu criar imagens que chocassem o “bom gosto” eram, uma vez comparadas com criações do modernismo europeu, suaves. Haveria, na leitura do autor, uma grande dificuldade entre nossos artistas de dramatizar adequadamente o conflito, a tensão. Haveria sempre uma marca daquilo que Augusto Meyer, falando da obra literária de José de Alencar, chamou tenuidade brasileira.³⁹⁸ Em um importante ensaio de interpretação sociológica das artes plásticas brasileiras durante o modernismo, Sérgio Miceli engrossa a lista de autores que apontam para as diferenças entre o modernismo praticado pelos artistas brasileiros e pelos europeus que tiveram contato com marchands e colecionadores brasileiros, introduzindo a dimensão mercadológica das escolhas estéticas desse grupo de artistas.

O que Miceli consegue apresentar são indícios fortes das ligações entre as opções estéticas e o gosto do público consumidor. Era preciso encontrar uma linguagem que não agredisse demasiado o gosto da burguesia local, que podia pagar pelas obras, mas que não aceitaria experimentos excessivamente ousados. Ao invés do cubismo de Braque e Picasso, por exemplo, o cubismo diluído de Léger se tornava uma boa escolha. Um cubismo mais “adocicado”, figurativo, com uma paleta de cores mais amena que, é preciso dizer, muito influenciou Tarsila do Amaral. Ao comentar as transações efetuadas entre Léger e Paulo Prado, Miceli aponta para características estéticas da obra do artista que explicam o grau de concessões a que ele poderia chegar para agradar seus clientes não-europeus. Nas palavras de Miceli,

Tanto pelo tamanho, pelo assunto, como pelo esquema de composição e, ainda mais, pelo tratamento visual, as “paisagens animadas” e, em particular, essa versão

³⁹⁷ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: 1996. p. 13.

³⁹⁸ MEYER, Augusto. Alencar e a tenuidade brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

de *L'homme au chien*, atestam a margem de concessões a que se dispôs Léger, com vistas a atender aos padrões de gosto, um bocado passadista, desses clientes não-europeus, entre os quais se incluíam magnatas brasileiros como Paulo Prado.³⁹⁹

E emenda, ainda comentando as escolhas do autor das *Paisagens animadas*, afirmando:

Sendo um cromo de cunho deliberadamente saudosista, quer em termos de partidos visuais adotados, quer no tocante à reconciliação imagética entre elementos da sociedade industrial e lembretes de paisagens campestres, essa obra como que forja uma versão palatável e digestiva do vocabulário modernistas: cancela o torvelinho espacial cubista, restaura um símile de seqüência narrativa e, como lustro, emprega uma estilização figurativa de fácil leitura e absorção.⁴⁰⁰

Em grande medida, o que Miceli disse sobre a obra de Léger caberia afirmar a respeito de Tarsila do Amaral e mesmo Oswald de Andrade, transpondo para a literatura o problema da adequação da linguagem modernista para o ambiente cultural brasileiro e os vai-e-vens dessa antiga temática da cor local. Tudo isso indica que, assim como no romantismo alencariano, o desejo maior de Oswald de Andrade era o de encontrar uma expressão artística que desse conta das particularidades culturais da nacionalidade brasileira, mais do que o desejo meramente estético (arte pela arte?) de experimentar novas formas literárias. Segundo o próprio, “Sem escola. Sem monomania.” o que ele desejava era cantar “Uma época que começa. Que ignorava o vapor há cem anos, o automóvel há trinta, o avião há vinte, o gaz asfíxiante há doze e o Brasil há três”.⁴⁰¹ E a expressão desse desejo e desse projeto pode ser encontrada, igualmente, na extensa carta-aberta destinada ao escritor português António Ferro, publicada na *Revista Contemporânea* em março de 1925, onde Oswald de Andrade afirmava com todas as letras a sua adesão ao nacionalismo, seja se tratando de língua nacional, seja se tratando de arte. Dizia Oswald nessa carta-artigo:

³⁹⁹ MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 10.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁰¹ ANDRADE, *Um documento*, op. cit., p. 50-51

Ninguém trabalha mais francamente do que eu pela libertação nacionalista da língua brasileira e da arte brasileira. Nas minhas campanhas, não me tenho privado de afirmar, mesmo em Lisboa, quanto nos tem sido nefasta a prisão do falar brasileiro nos moldes lusitanos. Referi-me em entrevista dada ao *Diário de Lisboa* em 1923, ao atraso ocasionado à evolução da língua própria pelo inútil purismo do conselheiro Rui Barbosa. Nossa língua está tomando caráter tão particular e independente quanto o inglês falado na América, já o disse Paulo Prado. Os nossos escritores têm um dever – fixar essa evolução no sentido de sua pura liberdade.⁴⁰²

Não creio que seja necessário mencionar o fato de que, assim como Alencar em suas polêmicas com os gramáticos lusos, Oswald cita o exemplo americano, cuja língua já estava bastante distante daquela falada na Inglaterra. Os temas da autonomia, da originalidade e do caminho da independência pela língua literária são bastante próximos do conjunto de preocupações dos nossos românticos, Alencar à frente. E seguíam em voga. Deixando por um momento de lado o quanto essas preocupações com a identidade nacional falam sobre o Brasil-nação, parece-me interessante perceber como tudo isso ajuda a ratificar o, por assim dizer, passadismo das preocupações de nossos vanguardistas.

Seguramente não há gratuidade alguma no fato de Oswald mencionar em sua conferência *O esforço intelectual do Brasil contemporâneo*, de 1923, a importância da rebeldia de Alencar com relação à norma gramatical lusa, inserindo-o assim entre as raízes das preocupações dos modernistas. Dizia Oswald:

Dada nossa matéria psicológica e nosso sentimento étnico, a obra do Brasil contemporâneo consiste em aliar a essas riquezas adquiridas uma expressão e uma forma que podem dirigir nossa arte para o apogeu. Estamos assistindo ao esforço científico da criação de uma língua independente, por sua evolução, da língua portuguesa da Europa. Recebemos como benefício todos os erros de sintaxe do romancista José de Alencar e do poeta Castro Alves, e o *folk-lore* não atingiu somente o domínio filosófico.⁴⁰³

⁴⁰² ANDRADE, Espírito e forma de Paris. Revista Contemporânea, março de 1925. Apud: SARAIVA, op. cit., p. 370.

⁴⁰³ ANDRADE, *O esforço intelectual* ..., op. cit., p. 34.

Tendo em vista as preocupações mais prementes de Oswald, ao menos em sua fase *Pau Brasil*, fica difícil negar a vinculação desses problemas àqueles que eram colocados pelos românticos, o que em muito explica o tom, ao menos olhando-se retrospectivamente, um tanto passadista de várias de suas escolhas. De Tarsila do Amaral, igualmente. A imagem criada por Oswald para falar dela, “caipirinha vestida por Poiret”,⁴⁰⁴ assim como outras imagens aparentemente contraditórias, como “a floresta e a escola”⁴⁰⁵ ou “bárbaro tecnizado”,⁴⁰⁶ delimitam muito bem os anseios de sua geração, que desejava aprender o equilíbrio entre as marcas do mundo rural e do novo modo de vida urbano. Como se verá nas páginas que seguem, essa espécie de singeleza que caracteriza a fase *Pau Brasil* será, no final da década de 1920, substituída por metáforas mais, por assim dizer, mordazes, redimensionando, desse modo, o projeto estético oswaldiano e conferindo novos contornos a sua poética da nacionalidade brasileira.

3.3 Da antropofagia à antropofagia

Nas páginas anteriores, dedicadas principalmente à poética *Pau Brasil*, procurei evidenciar a adesão de Oswald a tópicos muito próximos da problemática sobre a nacionalidade tributária da reflexão. Isso pareceu-me particularmente claro em função da preocupação de Oswald com a língua vista como um fator de singularidade da cultura nacional, que permitiria afirmá-la frente os modelos europeus e, em particular, frente aos defensores da gramática à portuguesa.

A poética *Pau Brasil* teve um impacto bastante significativo, não só em função do debate que em torno dela se travou, como também pelo quanto ela influenciou poetas da geração de Oswald.⁴⁰⁷ É inegável, no entanto, que o *Manifesto*

⁴⁰⁴ Passagem do poema ‘Atelier’, dedicado a Tarsila do Amaral. Ver: ANDRADE, *Pau Brasil*, op. cit., p. 118.

⁴⁰⁵ ANDRADE, Manifesto da poesia Pau Brasil, op. cit., p. 45.

⁴⁰⁶ Idem. Manifesto Antropófago, op. cit., p. 48.

⁴⁰⁷ Maria Eugênia Boaventura anotou a influência de *Pau Brasil* na produção poética de sua época, colocando a reflexão de Oswald como um marco do interesse pelo nacionalismo na literatura modernista. Para ela, “o esquema poético traçado para tornar a poesia ágil, objetiva e sintética constituiu-se num roteiro seguido, até contra a vontade, pelos poetas mais jovens”. Marcas que são visíveis em Murilo Mendes e em Carlos Drummond de Andrade, por exemplo. Cito uma

Antropófago e as publicações da *Revista de Antropofagia* tiveram um efeito mais ruidoso, sem contar o fato de o movimento haver surgido em um momento de radicalizações, seja estéticas, seja de posicionamentos políticos, o que lhe confere um papel decisivo na história do modernismo brasileiro. Pensando o movimento em retrospectiva, Oswald acreditava que ele foi um “aprofundamento do sentimento nacional de Pau-Brasil”, que acabou por acirrar posições internas ao “grupo modernista”. Para Oswald, se até o “ano de 28 vai tudo em estado de noivado”,⁴⁰⁸ com o *Manifesto Antropófago* afloraram as diferenças ideológicas. Para Oswald de Andrade a Antropofagia foi o divisor de águas político do modernismo brasileiro.⁴⁰⁹ Meu objetivo nas páginas que seguem é explicar essa divisão de águas, re-equacionando a poética da nacionalidade elaborada por Oswald de Andrade frente ao “*coup de dents*” da antropofagia.

1928 marca o início do movimento antropofágico. Apesar de se tratar de um movimento surgido há relativamente poucas décadas, por vezes torna-se difícil afirmar com precisão como ele surgiu. Em meio a informações desconstruídas, surgem autores que defendem a idéia de que o *insight* não teria sido de Oswald, mas sim de Raul Bopp. Outros atribuem a paternidade do movimento ao primeiro.

passagem um pouco longa de Maria Eugênia Boaventura falando sobre o projeto *Pau Brasil*. Dizia: “Com o Manifesto e o livro *Pau Brasil* surgiram um novo conceito de nacionalismo e um tratamento de vanguarda em relação à linguagem: um programa e uma prática de recuperação de materiais esquecidos da nossa tradição lírica e de fixação, com simplicidade, dos fatos poéticos da nacionalidade. Oswald repôs em discussão o velho problema da diferença da língua portuguesa, iniciado na sua Conferência de 1923, ou melhor, retomou o esforço de criação de uma língua independente, reivindicada de forma mais incisiva no Manifesto: “a contribuição milionária de todos os erros”, “língua nacional, neológica”, “como falamos”. Na poesia nacional, posterior ao “Manifesto Pau Brasil” predominou exatamente a idéia de recuperação de todos os elementos diferenciadores ali sugeridos: modismos populares, linguagem cotidiana, nacionalização do vocabulário, estrangeirismo, desobediência à gramática”. BOAVENTURA, O projeto..., op. cit., p. 47-48.

⁴⁰⁸ ANDRADE, Informe sobre o Modernismo. In: _____. *Estética e Política*, op. cit., p. 100.

⁴⁰⁹ Para citar um exemplo bastante claro da recepção da Antropofagia no meio literário, mesmo em publicações que fletarão com temas “primitivistas” surgem críticas e tomadas de posição contrárias ao movimento. Por exemplo, a revista literária *Arco & Flexa*, publicada na Bahia em novembro de 1928, ou seja, contemporânea da *Revista de Antropofagia*, em seu primeiro número publicada um editorial tomando posição “contra o primitivismo”. Carlos Chiacchio dizia que, se por um lado o primitivismo chamava a atenção para o “facto essencial das nossas origens”, por outro, deveria marcar a “hora mental” pelo “fuso universalista da cultura moderna”. E, para que não restasse dúvidas de sua posição, clamava: “Nunca primitivismos antropofágicos, nem dinamismos desembestados. Flexa nelles”. CHIACCHIO, Carlos. Editorial. *Revista Arco & Flexa*. Ano 1, num. 1, novembro de 1928. p. 6-7.

Independente disso, fato é que o grande animador do movimento e o autor que levou a idéia a suas últimas conseqüências foi, inegavelmente, Oswald.

Todavia, sobre diversos pontos é possível ter bastante clareza, como, por exemplo, a motivação inicial do movimento: o *Abaporu*, pintura de Tarsila do Amaral, talvez a sua obra mais conhecida e mais reproduzida.⁴¹⁰ Segundo Aracy Amaral, “no dia 11 de janeiro de 1928, Tarsila oferece a Oswald de Andrade, como presente de aniversário, seu último quadro. Ao vê-lo, Oswald impressionou-se profundamente e chamou Raul Bopp, então em São Paulo, pelo telefone. Ambos olharam a pintura e Oswald comentou: 'o homem, plantado na terra'”.⁴¹¹ Segundo Aracy Amaral, a pintura causou uma impressão profunda nos poetas, que logo passaram a falar sobre o uso que poderiam fazer dessa imagem como símbolo de algo maior. Tarsila, em um depoimento concedido a Aracy Amaral, lembrava de haver ouvido Bopp propor que se criasse um movimento tendo aquela imagem como ponto de partida.

E assim foi. O *Abaporu* foi um dos estopins do movimento antropófago que em breve apareceria e cuja lógica começava a se desenhar na escolha do nome que foi dado à tela. Segundo Aracy Amaral, Oswald, Tarsila e Bopp acharam que “era tão intensa a vinculação com a terra nessa figura central que correram ao dicionário tupi-guarani de Montoya, que pertencia ao pai de Tarsila, para obter um nome para a tela. Finalmente compuseram a palavra: Abaporu. Aba: homem; poru: que come”.⁴¹² Isso se deu em janeiro de 1928. Em maio do mesmo ano ganhava as ruas a *Revista de Antropofagia*, tendo à frente Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Antônio de Alcântara Machado, Raul Bopp e uma plêiade de colaboradores, de diversas partes do Brasil que, do ponto de vista estético, eram indiscutivelmente muito diferentes uns dos outros.

A *Revista de Antropofagia* passa por duas “dentições” que acabam por marcar fases distintas estética e politicamente. Em um primeiro momento, ela circulou como uma revista, em um formato de 33 por 24 cm e 8 páginas. Nessa primeira fase foram editados 10 números, mensais, entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. Essa primeira dentição da revista, salvo pelo manifesto de Oswald e por

⁴¹⁰ AMARAL, Aracy. *Tarsila*. Sua obra e seu tempo. 3ª ed. São Paulo: 34/Edusp, 2003. p. 279.

⁴¹¹ Ibidem, p. 279.

⁴¹² AMARAL, *Tarsila...*, op. cit., p.279.

alguns artigos como *A “descida” antropófaga*, de Oswald Costa, é marcada por um excessivo ecletismo em sua linha editorial que demonstra quão pequena era a clareza de seus editores quanto ao projeto que a antropofagia deveria encerrar. Coisas que mesmo à época já soavam indigestas, mesmo ao apetite mais voraz, como artigos de Plínio Salgado, no número 1 e versos de Augusto Frederico Schmidt, no número 10.

Aparentemente a segunda dentição, que circulou não propriamente como uma revista, mas sim como um encarte de uma página publicado, com algumas irregularidades, semanalmente no *Diário de São Paulo*, entre 17 de março e 1º de agosto de 1929, perderia força, em função da sua redução de tamanho. No entanto, como sublinhou Augusto de Campos, pelo contrário, ganhou em síntese, em sofisticação na linguagem e em ferocidade.⁴¹³ Além disso, foi na segunda dentição que os editores e colaboradores da *Revista de Antropofagia* conseguiram fazer o acerto de contas que desejavam com figuras que há muito orbitavam o “movimento modernista” mas que, aos olhos de seus principais herdeiros, guardavam pouco de seu espírito, como é o caso de Plínio Salgado e Cassiano Ricardo. É nessa fase que Oswald radicaliza polêmicas como aquelas que vinha sendo alimentada há muito com Mário de Andrade e com figuras que haviam granjeado prestígio junto aos modernistas, como Paulo Prado, por exemplo.⁴¹⁴

Como fica auto-evidente em função da escolha do nome da revista e do movimento, a metáfora da devoração, da antropofagia, foi largamente explorada por

⁴¹³ CAMPOS, Augusto de. *Revistas re-vistas: os antropófagos*. In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª dentações, 1928-1929. São Paulo: Metal Leve, 1976. [s/p].

⁴¹⁴ No que diz respeito à polêmica com Mário de Andrade, concordo com a observação de Augusto de Campos, que defende tratar-se de bem mais do que uma disputa de personalidades. Segundo ele, havia uma diferença de projetos intelectuais, bastante clara, que aflorava naquele momento. Bastaria observar-se o teor dos artigos de Mário de Andrade para a revista para ver que, em sua grande maioria, se tratavam de notas pitorescas sobre folclore e música popular, distantes de toda e qualquer disputa política ou mesmo estética. Segundo Augusto de Campos, nem mesmo “o ‘conflito fraterno’ entre Oswald e Mário pode ser reduzido – como já quiseram fazer crer – a questões pessoais ou de suscetibilidade. Se Mário de Andrade foi talvez mais duramente atacado do que os outros é porque, de fato, recuou. Em 1924, no posfácio de *A escrava que não era Isaura*, ele já dizia suspeitamente: ‘acho que um poeta modernista e um parnasiano todos nos equivalemos e equiparamos’. E porque os antropófagos sentiam na deserção progressiva do criador de Macunaima – a epopéia que eles admiravam a ponto de querer ‘confiscá-la’ para si – uma perda bem maior do que as outras... Em suma, Oswald e sua tribo de antropófagos se insurgiam contra a descaracterização e a diluição da revolução modernista. Podem ter-se excedido numa ou noutra tacapada. Mas estavam cheios de razão”. CAMPOS, A., op. cit., [s/p].

Oswald e seus companheiros. Já no *Manifesto Antropófago*, Oswald explora com maestria essa imagem como figura de uma alteridade radical, a qual ele desejava contrapor aos padrões de civilização dos europeus. O índio antropófago, figura que como busquei demonstrar especialmente no primeiro capítulo, povoou e aterrorizou o europeu, era o mito de origem que Oswald buscava para re-escrever a história da nacionalidade brasileira como uma outra civilização, que cada vez mais precisava demarcar sua independência com relação à Europa, uma vez que a “nossa independência ainda não foi proclamada”, como dizia Oswald, reforçando uma preocupação que se arrastava entre nossos literatos desde o romantismo e que agora ganhava uma formulação mais agressiva e barulhenta.

A proclamação dessa desejada independência, que já era pretendida com o *Pau Brasil*, é uma imagem revigorada com o *Manifesto Antropófago*, síntese crítico-poética de sua interpretação da cultura brasileira. O *Manifesto* é um texto em que se entrelaçam a experiência poética e a postura programática, girando em torno da imagem-síntese: antropofagia. A metáfora da devoração ofereceu a Oswald um mote que oferecia melhor acabamento à “reação ao assunto invasor” esboçada no seu primeiro manifesto.

Se *Pau Brasil* é uma metáfora que fala da exportação da poesia, analogia da primeira fase das relações econômicas do Novo Mundo com a Europa, a metáfora agora utilizada, a antropofagia, sugere resistência e adaptação, sugere uma estratégia, agressiva, de relação do mesmo com o outro. Essa nova imagem e, conseqüentemente, nova plataforma intelectual, exige um re-equacionamento das relações culturais entre as vanguardas brasileiras e as vanguardas européias, especialmente em função do uso que os antropófagos fazem do primitivismo.

O crítico italiano Mario De Micheli, em *As vanguardas artísticas*, apresenta as principais características do primitivismo em sua configuração européia, do último quartel do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Ele surge naquele momento essencialmente como uma forma de recusa do mundo burguês. Segundo o autor, a “rejeição ao 'mundo burguês' torna-se um fato concreto, a rejeição de uma sociedade, de um costume, de uma moral, de uma maneira de viver”. A evasão do mundo burguês, do mundo ocidental, é a alternativa escolhida por vários artistas

ocidentais, dentre eles Rimbaud e Gauguin. O primitivismo, para eles, significava uma fuga do mesmo em direção ao outro. “Tornar-se selvagens”, ainda segundo De Micheli, “eis, portanto, uma das maneiras de evadir-se de uma sociedade que se tornou insuportável”.⁴¹⁵ Se a condição selvagem era por eles buscada fora das fronteiras da Europa, ela foi encontrada por Oswald de Andrade em nossa história. Se para os europeus se tratava de uma fuga, para os brasileiros era um reencontro.

Excluindo-se as primeiras configurações do primitivismo e fechando a atenção nos usos feitos da idéia no século XX, parece-me bastante plausível sugerir que Oswald de Andrade foi um dos primeiros autores a perceber a força poética e crítica que os mitos americanos possuíam, e que poderiam oferecer uma espécie de antídoto à ressaca de civilização pela qual passavam os artistas europeus. Muito antes de Benjamin Péret publicar a sua *Anthologie des mythes, légendes e contes populaires d’Amerique*,⁴¹⁶ livro em que procura demonstrar a força poética das lendas dos povos americanos e que foi recebido com entusiasmo por André Breton, Oswald buscava criar uma chave filosófica que permitisse reinterpretar a história do Brasil. Como percebeu Benedito Nunes, para “Oswald de Andrade, sobretudo, era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e de pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira”. Assim, ao contrário do que pretendia Péret, Oswald não via na antropofagia uma mera imagem poética ou uma provocação intelectual.

Especialmente a partir do *Manifesto Antropófago*, Oswald traça um roteiro para a “descida antropofágica”, que acabaria por configurar-se como uma verdadeira chave de leitura para a história do Brasil. A “reação contra o homem vestido”

⁴¹⁵ MICHELI, Mario De. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 41-42.

⁴¹⁶ Nela, Péret demonstra especialmente o seu encantamento com a força poética das lendas e dos mitos americanos, todavia não pareceu-me preocupado em dar-lhe sentido para além de uma espécie de poesia *naïf*. Segundo Péret, “o pretense primitivo, mesmo o mais atrasado, perdeu de vista a época em que a linguagem se organizou. Mal e mal alguns fragmentos de lendas evocam-na poeticamente aqui e acolá”. Para, em seguida, dar uma interpretação das formas de manifestação do “pensamento selvagem” que em nada se parecem com o que dizia Oswald nos anos 1920, para não falar da antropologia de Lévi-Strauss, na década de 1950. Assim dizia o poeta francês: “De fato, o homem das idades antigas sabe pensar apenas de modo poético e, apesar de sua ignorância, talvez penetre intuitivamente mais longe nele próprio e na natureza, da qual ele pouco se diferenciou, do que um pensador racionalista que a dissecou a partir de um conhecimento inteiramente livresco”. PÉRET, Benjamin. *Anthologie des mythes, légendes e contes populaires d’Amerique*. Paris: Albin Michel, 1960. p. 08.

passava, assim, por uma sistematização dos pontos a serem atacados, de preferência a golpes de tacape. No *Manifesto*, Oswald apresenta a sua hipótese central: a causa dos males do país estava na chegada da civilização ao Brasil, nas caravelas cabralinas. Assim, cumpria reencontrar os elementos que foram apagados da cultura ameríndia. Essa preocupação, que pode ser vista como um continuum entre os dois manifestos, está muito bem traduzida em *História Pátria*, um dos poemas do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927):

Lá vai uma barquinha carregada de
Aventureiros

Lá vai uma barquinha carregada de
Bacharéis

Lá vai uma barquinha carregada de
Cruzes de Cristo

Lá vai uma barquinha carregada de
Donatários

Lá vai uma barquinha carregada de
Espanhóis
Paga prenda
Prenda os espanhóis!

Lá vai uma barquinha carregada de
Flibusteiros

Lá vai uma barquinha carregada de
Governadores

Lá vai uma barquinha carregada de
Holandeses

Lá vem uma barquinha cheiinha de índios
Outra de degredados
Outra de pau de tinta

Até que o mar inteiro
Se coalhou de transatlânticos
E as barquinhas ficaram
Jogando prenda coa raça misturada
No litoral azul do meu Brasil⁴¹⁷

⁴¹⁷ ANDRADE, *Primeiro caderno...*, op. cit., p. 32-33.

A idéia de promover uma reescrita da história do Brasil segundo uma nova lente é colocada em prática por Oswald nesse poema. Narrado desde o ponto e vista do europeu, o poeta coloca na boca de um dos habitantes do velho mundo alguns dos personagens que participam da colonização, personagens esses que figuram na crítica que Oswald faz ao processo colonialista. A história pátria narrada por Oswald nesse poema seria escrita por aventureiros, bacharéis, cruces de Cristo, donatários, flibusteiros e governadores, além de espanhóis e holandeses. Os personagens portugueses que figuram esse poema são os mesmos que estavam presentes nos Manifestos *Pau Brasil* e *Antropófago*, responsáveis pela entrada no Novo Mundo de valores negativos, como a catequese e a malandragem, levando daqui o valioso pau de tinta.

Pouco tempo depois, com a publicação do *Manifesto Antropófago*, a idéia de reescrita da história do Brasil é aprofundada, tendo como um de seus traços mais notáveis a elaboração de um novo demarcador de temporalidade, a criação de um novo marco, não cristão, de contagem da passagem do tempo, como sabemos, um dos desejos maiores de todas as grandes revoluções. Ao término do manifesto, Oswald de Andrade anota: “Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”. A devoração do bispo como símbolo maior da resistência dos antropófagos ao avanço da cultura cristã nos trópicos, recurso inteligente e provocativo, foi pouco usado pelos colaboradores da Revista de Antropofagia, em que pese sua força sugestiva.

A retomada do espírito caraíba era a reinscrição de um estado de felicidade original, perturbado pela chegada do colonizador. Para Oswald, “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”,⁴¹⁸ em uma leitura bastante freudiana do processo de constituição da “civilização”. Já no *Manifesto da poesia Pau Brasil*, Oswald afirmava os males da civilização e da tradição letrada á portuguesa sobre a cultura ameríndia, culpada pelo “lado doutor”. Como ele dizia, uma “fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos.

⁴¹⁸ ANDRADE, Manifesto Antropófago, op. cit., p. 51.

Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho”.⁴¹⁹ Em sua particular interpretação de algumas das idéias de Freud, que aparecem mais claramente no *Manifesto Antropófago*, a chegada da civilização aportou as interdições do gozo. Em diversas passagens, seja do *Manifesto Antropófago*, seja de textos da mesma época, publicados na revista, nos deparamos com afirmações que mostram a liberdade indígena e o desconhecimento do pecado e da culpa como a Idade do Ouro, onde a antropofagia e o incesto eram vistos como práticas naturais. Tomemos como exemplo um pequeno texto, publicado no sexto número da segunda denteção da *Revista de Antropofagia* e assinado por um dos muitos pseudônimos usados pelos antropófagos, Marxillar, que se supõe ser um dos pseudônimos utilizados por Oswald. Intitulado *Porque como*, o texto é uma interessante crítica a algumas das instituições da sociedade em que vivia, feita sob a lente antropofágica que se disfarça em uma apologia ao estado anterior à chegada dos colonizadores. Nele, dizia Marxillar:

O índio é que era são. O índio é que era homem. O índio é que é o nosso modelo.

O índio não tinha polícia, não tinha recalcamientos, nem moléstias nervosas, nem delegacia de ordem social, nem vergonha de ficar pellado, nem luta de classes, nem trafico de brancas, nem Ruy Barbosa, nem voto secreto, nem se ufanava do Brasil, nem era aristocrata, nem burguez, nem classe baixa.

Porque será?

O índio não era monogamo, nem queria saber quaes eram seus filhos legitimos, nem achava que a familia era a pedra angular da sociedade.

Porque será?

Depois que veiu a gente de fóra (porque?) gente tão diferente (porque será?) tudo mudou, tudo ficou estragado. Não tanto no começo, mas foi ficando, foi ficando. Agora é que está peor.

Então chegou a vez da “descida antropofagica”.

Vamos comer tudo de novo.⁴²⁰

Família, aristocracia, luta de classes, moral cristã. Tendo a liberdade natural do índio como pedra de toque, Marxillar candidamente intercala a cada comparação um “Porque será?”, mas sempre conduzindo o leitor a concluir que o estado de natureza era uma forma de vida mais feliz, despreendida das amarras da sociedade em que viviam. Sem culpa, sem crimes. Uma Idade de Ouro.

⁴¹⁹ Idem. Manifesto da poesia Pau Brasil, op. cit., p. 41.

⁴²⁰ MARXILLAR. Porque como. *Revista de Antropofagia*. Nº 6, 2ª denteção.

Esse tema, sempre presente nas reflexões de Oswald, já se insinuava em uma passagem muito sugestiva do *Manifesto Antropófago*, na qual Oswald afirmava que a “baixa antropofagia” está “aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato”. A isso ele chama a “peste dos chamados povos cultos e cristianizados” e afirma que “é contra ela que estamos agindo. Antropófagos”.⁴²¹ Oswald propõe uma inversão da análise feita por Sigmund Freud sobre o papel da renúncia dos instintos. Ainda que seja difícil saber o quanto Oswald já conhecia da obra de Freud em 1928, esse tema vinha sendo abordado pelo último desde os primeiros escritos do século XX, aparecendo bem desenvolvido em *Totem e Tabu*, de 1913, ganhando novos desdobramentos em *O futuro e uma ilusão*, de 1927 e em *Mal-estar na civilização*, de 1929-30, sendo que o último, por motivos óbvios, não poderia figurar nas leituras de Oswald em 1928, quando da redação do *Manifesto*.

É interessante perceber como Oswald recebeu as idéias de Freud e como ele as redimensionou de acordo com suas preocupações. Como sublinhou Mário Chamie, Oswald fez uma leitura pouco ortodoxa e bastante tática da psicanálise freudiana, retirando dela algumas idéias centrais sem tornar-se freudiano.⁴²² Entre essas idéias, algumas apareceriam, por exemplo, em *O Futuro de uma Ilusão*, onde Freud discutiu o papel da “renúncia do instinto” na vida em sociedade, ou, em suas palavras, as “vantagens mentais da civilização”, ele a entendia, fundamentalmente, como negação.⁴²³ Para Freud, alguns dos principais instintos que foram interditados pelo avanço da civilização são os “do canibalismo, do incesto e da ânsia de matar”.⁴²⁴ O autor argumenta que entre os desejos instintuais, alguns continuam perceptíveis, como o desejo incestuoso e mesmo o desejo de matar, ainda praticado, e mesmo estimulado pela civilização. De todos, segundo Freud, “apenas o canibalismo parece ser universalmente proscrito e – para a opinião não psicanalítica – ter sido completamente dominado”.⁴²⁵ Ou seja, Oswald vira de ponta-cabeça a

⁴²¹ ANDRADE, *Manifesto Antropófago*, op. cit., p. 51.

⁴²² CHAMIE, Mário. Freud, Oswald e antropofagia. In: _____. *A palavra inscrita: Ensaio*. Ribeirão Preto: Funpec, 2004. p. 154.

⁴²³ FREUD, Sigmund. *O Futuro de uma Ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 17.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 18.

sistematização de Freud ao propor que seja colocado no centro o conteúdo negado pelo avanço da civilização, especialmente com a antropofagia.

Em *Totem e Tabu* Freud parecia convencido de que o tabu era algo sempre presente em nossa vida cotidiana, ao contrário do totem, por ele visto como uma realidade ultrapassada, um estágio inferior da evolução da cultura humana, claro em passagens como essa:

A análise dos tabus é apresentada como um esforço seguro e exaustivo para a solução do problema. A investigação sobre o totemismo não faz mais que declarar que 'isso é o que a psicanálise pode, no momento, oferecer para a elucidação do problema do totem'. A diferença está ligada ao fato de que os tabus ainda existem entre nós. Embora expressos sob uma forma negativa e dirigidos a um outro objeto, não diferem, em sua natureza psicológica, do 'imperativo categórico' de Kant, que opera de uma maneira compulsiva e rejeita quaisquer motivos conscientes. O totemismo, pelo contrário, é algo estranho aos nossos sentimentos contemporâneos – uma instituição social-religiosa que foi há muito tempo relegada como realidade e substituída por formas mais novas.⁴²⁶

Oswald de Andrade, por outro lado, sugere, ao clamar pela “transfiguração do Tabu em totem”, a inversão da ordem proposta pela análise de Freud. O vienense acreditava que a tendência era haver um distanciamento cada vez maior do totemismo e do pensamento mágico, entendendo-os como estágios primitivos do pensamento, processo inversamente proporcional àquele pelo qual passava o tabu, ou seja, a interdição, elemento fundante da idéia de civilização. Para Oswald, recolocar o Totem ou a criação de uma nova sociedade totêmica significava a criação de uma nova Idade do Ouro, tema que ele irá insinuar em diversos de seus escritos, nos quais propõe o Matriarcado de Pindorama.

Na interpretação oswaldiana, a cultura matriarcal significava a forma maior de revolução, a revolução caraíba, que deveria inverter os valores centrais da cultura ocidental. Essas inversões eram apresentadas por Oswald de forma sintética, mediante a aproximação e o contraste de conceitos, como ao propor a substituição do negócio pelo ócio e da propriedade pela posse. A Revolução Caraíba por ele

⁴²⁶ FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 9-10.

proposta seria “maior que a Revolução Francesa”, uma vez que ela faria a “unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem”. Essa revolução, como pensada por Oswald, não tinha, em que pese o uso do indígena antropófago como símbolo, um sentido meramente restaurador de uma ordem anterior à chegada dos europeus à América. Ela estava colocada por Oswald em uma linha evolutiva que possuía uma filiação clara com todas as grandes revoluções, filiação assim descrita pelo poeta: “O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos”.⁴²⁷ O sentido dessa caminhada não era o da restauração, mas sim o da síntese dialética que apontava para o novo.

É nesse sentido que Oswald propõe uma leitura à contrapelo da história do Brasil, buscando compreender o momento no qual uma tradição cultural é abandonada em função de outra. Por esse motivo ele abre um diálogo com a idéia de renunciar-se aos instintos. A renúncia ao “instinto caraíba”, no Brasil significou o processo de choque entre a “civilização” européia e a “barbárie” americana. Herança da catequese. A repressão ao instinto causou a perda da “originalidade” tupi, que deveria ser retomada, mediante não o bom selvagem de Rousseau mas o mau selvagem, o antropófago. Conforme Mário Chamie, o matriarcado significaria “o fim dos poderes centralizadores e autoritários pelo advento de uma vida comunitária aberta aos prazeres vitais, ditados por uma libido individual sem censura”.⁴²⁸ E a utopia oswaldiana passava pela reinterpretação da história do Brasil que permitiria a reinterpretação do papel do colonizador e das conseqüências da colonização.

Dentre elas, o autor oferece especial atenção ao tabu culturalmente criado em torno da devoração antropofágica. Despido da culpa e da interdição, o ritual antropofágico, tratado no plano simbólico, era visto por ele como uma prática profunda de tradução cultural. Além disso, o primitivismo acenava a Oswald com a possibilidade, usando palavras de Benedito Nunes, de um desnudamento do modelo de indivíduo vazado nos moldes do racionalismo ocidental, ao passo que a antropofagia era justamente o reencontro proposto por Oswald com o pensamento

⁴²⁷ ANDRADE, Manifesto Antropófago, op. cit., p. 48.

⁴²⁸ CHAMIE, Freud, Oswald..., op. cit., p. 153.

mito-poético, ou pensamento selvagem. Ainda seguindo as pegadas de Benedito Nunes, convém destacar:

Fixou-se, em torno dos signos da primitividade, que jorravam do manancial descoberto, o ponto de convergência de nossa vanguarda modernista com as vanguardas européias. Queremos dizer que tais signos, enquanto elementos vivos daquela parte da cultura brasileira, qualificada de bárbara por Graça Aranha, cumpriam função mediadora, ligando o sentimento nativo, intensificado em 22, à valorização, levada a efeito pelos movimentos europeus, do Futurismo ao Surrealismo, dos componentes mágicos, instintivos e irracionais da existência humana.⁴²⁹

Esse estabelecimento de um diálogo com os mitos fundacionais da brasilidade se cruza com a construção de um programa crítico de re-interpretação da herança do processo de ocidentalização empreendido pelos colonizadores lusos, tendo como pedra de toque a catequese, ou a dominação espiritual. Desde o *Manifesto Antropófago*, perseguindo os seus momentos mais programáticos, onde Oswald de Andrade usa a expressão *contra*, demarcando claramente os temas a que se opõem, é possível sugerir três vetores que direcionam a crítica antropofágica: à herança católica, à herança lusa e ao modelo de civilização vazado nos moldes europeus.

Em relação à herança católica, Oswald colocava-se: “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos”. “Contra o Padre Vieira”. “Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida”. “Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo”. A resistência ao catecismo e a moral cristã vinha, na interpretação oswaldiana, em função do hibridismo cultural e do profundo sincretismo religioso que marcava a cultura brasileira, sendo que, para ele, “nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará”. Ou na passagem na qual afirma que “nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”. Esse movimento de negatividade absoluta apresentado pelo

⁴²⁹ NUNES, *Oswald Canibal*, op. cit., p. 19.

Manifesto Antropófago, no que toca à herança católica, ataca frontalmente a oposição cultura letrada x cultura ágrafa, em especial tendo em vista a dominação cultural e espiritual dramatizada pelo processo de catequização.

Além disso, como observa Mário Chamie, a oposição de Oswald de Andrade ao processo colonizador centrando fogo na catequização faz com que em sua crítica surjam os nomes do sermoneiro Padre Antônio Vieira e de Anchieta, criador da língua geral. Referências que não são em nada ingênuas. Para Oswald, o nome de Antônio Vieira é a metonímia do processo colonizador e do culto à retórica, para ele, traço marcante do diálogo luso-brasileiro. No caso de Anchieta, é uma referência direta ao processo de evangelização, atravessado pela conversão do índio à fé católica e à cultura letrada. Para Chamie: “Os missionários jesuítas tomaram de empréstimo a língua tupi, submetendo-a ao enquadramento da gramática latina. Quer dizer: o código lingüístico e religioso do colonizador apropriou-se da língua falada tupi para, não reconhecendo ou anulando a sua diferença, fazer dela cópia da identidade de um modelo que lhe é exterior e estranho”.⁴³⁰ A intenção de Oswald é, ao contrário, devorar a moralidade do colonizador, des-hierarquizando a relação colonizador-colonizado.

Essa leitura da moralidade cristã versus a moralidade nativa é colocada em prática, de maneira contundente, na crítica que Oswald dirige ao seu, ao menos até então, amigo e companheiro de movimento modernista, Paulo Prado. A leitura que Oswald propõe de *Retrato do Brasil* (1928) centra fogo especialmente na leitura, e nisso estou de acordo, profundamente cristã que Prado faz da história do Brasil colonial. Os problemas brasileiros teriam suas motivações profundas na luxúria e na cobiça, pecados cometidos tanto pelos portugueses, quanto pelos indígenas e africanos. Analisei, um pouco mais demoradamente, a obra de Prado na terceira parte do primeiro capítulo desse trabalho; gostaria, nesse momento, de remeter ao olhar de Oswald sobre a obra. Ele ataca frontalmente o pessimismo com relação ao homem brasileiro, e, em especial, a leitura do país com lentes europeizadas, não poupando Prado de uma leitura mais dura. Aos seus olhos,

⁴³⁰ CHAMIE, Freud, Oswald..., op. cit., p. 127.

[...] o Retrato do Brasil é a repetição de todas as monstruosidades de julgamento do mundo ocidental sobre a América descoberta. O pensamento missionário inteiramente invalidado pela crítica contemporânea – é o que preside a essas conclusões. Não posso compreender que um homem *à la page*, como é o meu grande amigo, escreva sobre o Brasil um livro pré-freudiano. A luxúria brasileira não pode, no espírito luminoso de Paulo, ser julgada pela moral dos conventos ignacianos. Não quero me convencer disso. Atribuo à preguiça aristocrática do autor da *Paulística* as conclusões opostas à alta liberdade moral e intelectual professada a vida toda por ele.⁴³¹

Segundo a interpretação de Oswald, Paulo Prado incorria exatamente naqueles erros cometidos pelas interpretações do Brasil feitas com o olhar catequista. Oswald entende que a moralidade católica levou Prado a procurar as marcas do pecado no modo de vida colonial, no contato entre portugueses e indígenas em um primeiro momento, mais tarde somando-se a eles os africanos, sempre segundo uma ótica de culpa, e a condenar a “lascívia” e a “imoralidade”, valores que teriam, em seu entendimento, guiado a formação da cultura brasileira. Essa interpretação tinha ao alcance da mão os culpados pelo “atraso” do Brasil com relação aos países europeus e ao irmão da América do Norte.

O segundo vetor da programática que pode ser depreendido do *Manifesto Antropófago* é sua crítica ao modelo de intelectual que se encontrava distante do que à época se afiguravam como temas nacionais. A esse modelo de intelectual que pode ser pensado nos moldes do poeta parnasiano, dos entusiastas do cientificismo europeu, esse modelo cujo olhar sobre o Brasil recaía sobre o que faltava para que o país fosse tão bom quanto a Europa. Como, por exemplo, nas críticas severas que Oswald dirigiu ao sociólogo Oliveira Vianna, fervoroso divulgador do racismo científico. O “Ariano de Oliveira” era, para Oswald, o autor de uma “obra massuda de erudição” que se constituía em “um dos grandes documentos de nossa subserviência intelectual”.⁴³² Em diversos artigos jornalísticos e manifestações públicas Oswald atacou frontalmente os “importadores de consciência enlatada”, que impunham modelos etnocêntricos de interpretação da cultura nacional, e dentre eles, concedia um lugar de honra a Oliveira Vianna.

⁴³¹ ANDRADE, Um livro pré-freudiano. In: _____ *Estética e...*, op. cit., p. 39.

⁴³² ANDRADE, O Ariano Oliveira. In: _____. *Telefonema*, op. cit., 1976, p. 55.

“Se fazem um crime a Machado de Assis não ter assumido publicamente o orgulho de sua mestiçagem”, perguntava-se Oswald, “o que diremos de um afro-nacional que repudia a sua boa brasilidade, a fim de desviar para o conquistador branco todos os benefícios advindos à formação do nosso povo”. O poeta tinha dificuldades em compreender a contradição que é ver um afro-brasileiro tornar-se defensor do arianismo mais radical. A tese central de Vianna, de que os estados do sudeste e do sul possuíam maior desenvolvimento econômico-social por serem, segundo a sua matemática, compostos majoritariamente por brancos, era, aos olhos de Oswald, um “preconceito de senhor de escravos”, ainda muito arraigado na época em que escreveu a sua obra. Mais do que isso, um “preconceito imoral na cabeça de um negróide que tem todos os cursos – do Grupo Escolar à Academia Brasileira de Letras”.⁴³³

No entanto, é preciso que se diga, a crítica de Oswald aos modelos europeizados de interpretação da história do Brasil não significou recusa de influências estrangeiras em seu pensamento, o que penso haver sido bem sublinhado nas páginas anteriores. Mais do que isso, não o eximiu de atacar interpretações chauvinistas de nosso processo histórico. Não é de menor importância seu combate às tendências mais conservadoras do modernismo brasileiro, representadas pelos movimentos *Anta*, *Verde-Amarelo* e pela revista carioca *Festa*. Como percebeu Gilberto Vasconcellos, na interpretação oswaldiana, os “grupos literários modernistas Verde-Amarelo e Anta, estes não são nacionalistas na acepção de combate ao sistema de exploração colonial e de classe que nos infelicitam”.⁴³⁴ Ou seja, o nacionalismo defendido por Oswald em seus manifestos não se confunde com o nacionalismo proto-integralista de Plínio Salgado *et cetera*. Veja-se, como um breve exemplo de sua postura contra esse nacionalismo de direita, ante-sala do Integralismo, o trocadilho publicado na *Revista de Antropofagia*:

Combinação de côres

Verdamarelo
Dá azul

⁴³³ Ibidem, p. 55.

⁴³⁴ VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. O Édipo sem Édipo de Oswald de Andrade. *Caros Amigos*, maio de 2002. p. 31.

Não:
Dá azar.

Jacob Pum Pum⁴³⁵

Oswald de Andrade polemiza com a leitura verde-amarela desde a época da *Revista de Antropofagia* e seguirá, ao longo das décadas de 1930 e 1940, esgrimando-se especialmente com Plínio Salgado.⁴³⁶ Sua postura com relação a esse problema, o de como equacionar um discurso nacionalista que não seja xenófobo, está sintetizado no *Bilhete aberto* que dirigiu a Cassiano Ricardo, ou, como chegou a dizer em alguns de seus artigos, ratazana em molho pardo.⁴³⁷ Falando do tipo de uso que Cassiano Ricardo faz de imagens que remetem ao indianismo e de temas nacionais, uma vez que se dirige a ele lembrando que Ricardo sempre se disse um adepto “emburrado da tanga, do cocar e do tacape”. Todavia, desconstrói essa ligação do poeta aos temas e às imagens nativas ao afirmar:

Nós sabemos, porém, que esses utensílios da ferocidade nativa fazem parte de uma barraquinha de vaticínios amáveis que há anos você carrega nas costas como o homem do periquito. E que as suas canções nativas são como esses bonecos de cerâmica que representam Pai João e Peri, Anhangüera e D. Pedro II, mas que vêm da Alemanha, fabricados em série. *Porque a sua literatura, rotulada de nativismo, não passa de macumba para turistas.* E uma vez desatada a fitinha verde-amarela que recobre seu pacote de símbolos, só se

⁴³⁵ PUM PUM, Jacob. *Revista de Antropofagia*, nº 14.

⁴³⁶ Sobre esse uso de símbolos telúricos por parte dos verde-amarelos e sobre o tipo de relação que eles tecem no que diz respeito ao contato do Brasil com as demais nações, Gilberto Vasconcellos elabora uma importante análise do Curupira, símbolo dos verde-amarelos. Segundo ele, “Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo escolheram-no como emblema do verdeamarelismo. A motivação foi de ordem nacionalista: Curupira se lhes afigurava, tal como o índio para o romantismo do século passado, um símbolo autóctone, que lembrava o período anterior à vinda do colonizador”. Ainda na interpretação de Vasconcellos, a isso devia também ser acrescida a “sua forte aderência telúrica, que, na versão verde-amarela e, mais tarde, na integralista serviria de resistência nacionalista à ingerência do europeu, e um elemento a mais para recrudescer a polaridade sertão/litoral, interior/cidade, nacionalismo/cosmopolitismo”. VASCONCELLOS, *Ideologia Curupira*, op. cit., p. 20.

⁴³⁷ A nota deve-se ao pitoresco da situação. Em uma conferência proferida em Belo Horizonte, criticando a imprensa por haver publicado uma correspondência que envolvia o seu nome de duas décadas antes, Oswald com senso trocadilhesco metralha: “Quem havia de publicar essa carta senão a ratazana em molho pardo que é o Sr. Cassiano Ricardo?” Esse é um dos tantos apodos criados por Oswald para injuriar os seus adversários. Além de Cassiano Ricardo, Plínio Salgado (fazedor de acrósticos de Sapucaí), Paulo Emílio Salles Gomes (o piolho da revolução), Antonio Candido e os incentivadores da *Revista Clima* (os chato-boys) e tantos outros sofreram com suas troças.

encontram nela o Martim Cererê, o Caapora, o Saci e outros ratões que nunca penetraram na corrente folclórica da imaginária nacional. (Grifo meu)⁴³⁸

A crítica de Oswald a Ricardo está em consonância com as teses defendidas pelo Manifesto antropófago. Não se tratava de criar uma “utopia regressiva”, como disse Haroldo de Campos, mas de encontrar uma nova via interpretativa para a cultura brasileira. Fazer a união entre a “floresta e a escola”, entre o antigo e o hipermoderno.

O terceiro vetor perceptível no manifesto oswaldiano está justamente assentado em sua crítica aos modelos de civilização e progresso eurocêtricos. Assim, surge no primitivismo de Oswald uma crítica radical dos padrões da civilização européia. Para tanto, com o Manifesto Antropófago, ele se coloca “Contra todos os importadores de consciência enlatada”; “Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César”; “Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo”; e, especialmente, “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”. Essa cultura matriarcal é apresentada por Oswald como uma visão de mundo deixada para trás a favor do patriarcalismo que é, em sua leitura, a instituição da idéia de civilização ocidental. A antropofagia era, para o poeta, a alternativa que possibilitaria a criação de uma nova Idade de Ouro. Como percebeu Frédéric Rognon, o primitivismo é um valor anti-ocidental porque subverte a noção de que o ocidente deve ser o parâmetro de desenvolvimento com seus valores de civilização e progresso. Ao contrário, é o primitivo que passa a ser apresentado como antídoto da “decadência moderna”. Assim, “é a alteridade que vamos transformar em modelo”.⁴³⁹ Assim, reincorpora e reinventa explicações mito-poéticas para a cultura brasileira, colocando seus contemporâneos “decerto, diante de um novo mito, porém de um mito que, incidindo

⁴³⁸ ANDRADE, Bilhete aberto. In: _____. *Ponta de...*, op. cit., p. 42.

⁴³⁹ ROGNON, Frédéric. *Os primitivos, nossos contemporâneos*. Campinas: Papirus, 1991. p. 127.

sobre a história para criticá-la, encontra sua matéria no arquétipo mesmo do homem natural”.⁴⁴⁰ Nesse sentido, Costa Lima afirma,

Oswald não era a tal ponto ingênuo que acreditasse em uma entidade primitiva, estável e indomável que teimosamente teria sobrevivido a séculos de colonização. Em vez de uma arqueologia assim estática, com uma camada primitiva e indelével e outra mais superficial, formada pela herança do branco, Oswald enfatiza uma força primitiva de resistência à doutrinação promovida pelo colonizador. Essa capacidade de resistência seria antes um traço cultural do que um produto de algum estoque étnico. E, por isso, identificada apenas pelo modo como opera: pelo canibalismo simbólico.⁴⁴¹

Assim sendo, para Oswald de Andrade, a Revolução Caraíba é maior do que a Revolução Francesa, porque anuncia os valores que superam o modelo de civilização criado pela conflagração de 1789. A utopia oswaldiana é a superação do republicanismo arcaico, pois cria um mundo novo desde os trópicos, reinventando valores perdidos pela chegada das naus lusitanas. É importante frisar que, como aponta Costa Lima, a “intuição oswaldiana consistia em declarar que a autonomia intelectual brasileira (e latino americana) implicava o diálogo entre uma capacidade local – canibalizar o que quer que aqui chegasse – e o acervo ocidental. Além disso, através da canibalização, os valores ocidentais poderiam recuperar seu traço sensível, perdido pelo abstracionismo da razão iluminista”.⁴⁴² Assim, ao invés de um desejo de negação, como é o caso da motivação central do primitivismo europeu, para Oswald trata-se de um reencontro, de uma refundação da nacionalidade brasileira, que só poderia ser promovida nesse movimento de re-ligação.

3.4 Do passado mítico ao futuro utópico

Nessas páginas, gostaria de chamar a atenção para a retomada da idéia de antropofagia, empreendida por Oswald na década de 1940. As conseqüências mais

⁴⁴⁰ NUNES, *A antropofagia ao...*, op. cit., p. 26.

⁴⁴¹ LIMA, Luiz Costa. Antropofagia e controle do imaginário. In: _____. *Pensando nos trópicos: Dispersa demanda II*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 27.

⁴⁴² LIMA, *Antropofagia e...*, op. cit., p. 32.

imediatas dessa retomada são a redação de uma tese para a cadeira de filosofia da FFCL da USP, em 1950, sob o título *A Crise da Filosofia Messiânica* e uma série de artigos publicada em 1953 no jornal *O Estado de S. Paulo*, chamada *A Marcha das Utopias*, além de uma série de conferências e alguns textos inéditos.⁴⁴³ Seguramente, essa recuperação de uma idéia, aparentemente abandonada no início da década de 1930 mereceu, uma vez comparada às suas primeiras manifestações na década de 1920, bem menor atenção de seus críticos. Via de regra, o tom oscila entre a condenação peremptória ou o elogio desmedido.

De um lado, temos condenações como aquelas presentes nas notas críticas de Heitor Martins, que chegou ao ponto de afirmar que Oswald era um autor “brilhante em alguns poucos momentos criadores, inventivos”, no entanto, “tristemente medíocre quando tenta uma obra lógica de fôlego mais amplo”,⁴⁴⁴ incluindo como exemplos de sua crítica as duas teses que Oswald escreveu na década de 1940 e suas notas críticas, publicadas em jornais ou revistas. De outro lado, o elogio superlativo, que pode ser exemplificado por essa passagem de Décio Pignatari, onde ele defende que

Depois de Machado de Assis, Oswald de Andrade é o nosso único escritor-pensador. Desconte-se Euclides da Cunha, não ficcionista. Pulsam, irradiantes, as formulações paratáticas de seus manifestos, cápsulas de inumeráveis discursos hipotáticos e hipotéticos possíveis, que os sociólogos brasileiros jamais desenvolveram, sem falar na triste história dos policarpos quaresmas do pensamento, enrolados e enrodilhados nas peias acadêmicas.⁴⁴⁵

Não é difícil perceber que, entre as posições de Martins e Pignatari, estou mais inclinado a concordar com o segundo, ainda que os contornos mais polêmicos de suas observações possam, nesse momento, ser descontados. A reflexão sobre a obra de Oswald de Andrade já alcançou o amadurecimento necessário para que

⁴⁴³ Os artigos de *A Marcha* foram reunidos em livro postumamente. Da mesma forma, com a edição das obras completas de Oswald de Andrade, conferências esparsas e alguns inéditos vieram a lume, vários deles discutindo essa retomada da antropofagia. Ver: ANDRADE, Oswald de. *A marcha das utopias*. São Paulo: Os Cadernos de Cultura, 1957.

⁴⁴⁴ MARTINS, Heitor. *Oswald de Andrade e outros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973. p. 13.

⁴⁴⁵ PIGNATARI, Décio. Tempo: invenção e inversão. In: ANDRADE, *Um homem...*, op. cit., p. 9.

afirmações raivosas do valor de seu trabalho literário sejam dispensáveis e críticas destruidoras sejam vistas com grandes restrições. Não resta dúvidas de que Oswald de Andrade não foi um filósofo *strictu sensu*, o que de resto não desqualifica seu pensamento e suas formulações, que muito provavelmente, por não respeitarem certos cânones da interpretação filosófica, são elaboradas com maior liberdade e, possivelmente, assumem riscos que filósofos profissionais não assumiriam. Postura que em parte lembra seu contemporâneo e amigo Albert Camus, outro romancista-filosofante, autor de ensaios brilhantes como *O mito de Sísifo* e *O homem revoltado*.

O uso que Oswald fez, ao longo de toda a sua trajetória literária da sátira como arma principal de suas críticas, seja a autores ou instituições de sua época, por certo figura entre os principais motivos para a má interpretação de suas idéias. Como ele mesmo advertiu em um de seus textos mais conhecidos:

Começarei protestando contra a confusão que se faz entre a seriedade do espírito humano e, por exemplo, a sisudez de uma sessão acadêmica, com suas ratazanas fardadas e a coleção de suas carecas de louça. Ao contrário disso, nada mais sério do que a blague de um Voltaire ou de Ilya Ehrenburg, a fantasia de Joyce e o suspeito moralismo de Proust. Ser contra uma determinada moral ou estar fora dela não é ser imoral. Atacar com saúde os crepúsculos de uma classe dominante não é, de modo algum, ser pouco sério. O sarcasmo, a cólera e até o distúrbio são necessidades de ação e dignas operações de limpeza, principalmente nas eras de caos, quando a vasa sobe, a sub-literatura trona e os poderes infernais se apossam do mundo em clamor.⁴⁴⁶

A suspeita com relação ao riso é um dos motivos que afastaram muitos de seus contemporâneos de sua obra, fazendo com que se construísse em torno de Oswald a imagem de autor pouco sério.⁴⁴⁷ Dentre os autores que dedicaram-se à leitura filosófica da obra de Oswald de Andrade, cumpre destacar os estudos de Benedito Nunes, que seguramente foi o primeiro autor a explorar com maior profundidade a interpretação antropofágica que Oswald faz da filosofia, e um ensaio de Miguel Reale que, mesmo sendo breve, prima por uma leitura equilibrada das

⁴⁴⁶ ANDRADE, Oswald de. Meu testamento. In: CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: 1944. p. 193.

⁴⁴⁷ Para uma leitura acerca do uso da sátira como arma no debate político, ver: GAUER, Ruth Maria Chittó. *Reino da estupidez e reino da razão*. Rio de Janeiro: Lumem Júris, 2006.

formulações filosóficas do autor de *Pau Brasil*. Reale sublinha que, “dentre os participantes da Semana, era Oswald o mais dotado de sensibilidade filosófica, já perceptível até mesmo em seus escritos literários iniciais”. E, ainda segundo Reale, “é a utopia [...] o cerne de toda a concepção oswaldiana, assinalando o ponto culminante de suas perquirições filosóficas”.⁴⁴⁸ E se quisermos levar às últimas conseqüências essa idéia de Reale, não seria difícil perceber que o pensamento de Oswald de Andrade é composto de três momentos muito marcantes, que representam três saltos em suas formulações sobre o Brasil: uma primeira fase, de cunho marcadamente nacionalista e que se estende até 1929, uma segunda fase, de 1930 à 1945, que marca seu mergulho no pensamento marxista e a terceira fase, de 1945 à 1954, que marca a retomada da antropofagia.

É preciso que se diga, no entanto, que essa divisão que estou propondo atende exclusivamente a fins esquemáticos. Não acredito em divisões como aquela dos “três Alencares” que Antonio Candido propôs a respeito do autor de *Iracema*. Parece-me inegável que a leitura que Oswald faz do marxismo, na década de 1930, é uma leitura antropofágica, assim como a retomada do conceito de antropofagia, na segunda metade da década de 1940, não significou o abandono de suas preocupações com a nacionalidade – basta pensarmos em suas reflexões sobre a cultura indígena e o primitivismo nas décadas de 1940 e 1950 –, ainda tingida pelo pensamento marxista da década de 1940.

Penso que seja importante reconstituir, ainda que em poucas linhas, o momento em que o autor “abandona” a Antropofagia e que se explore alguns dos desdobramentos em sua obra para fique mais claro o sentido da expressão “retomada da antropofagia” pós-1945. Entre os anos de 1929 e 1930, em função de diversos aspectos ligados a sua vida pessoal, como o final de sua relação com Tarsila do Amaral, o rompimento com vários de seus companheiros de geração, seu casamento com Patrícia Galvão e sua adesão ao PCB, somados a questões conjunturais, como a ascensão do governo Vargas e a quebra da bolsa de Nova York, que lhe causou um grande revés do ponto de vista econômico, Oswald filia-se ao PCB, declara-se marxista e afirma haver deixado de lado o modernismo.

⁴⁴⁸ REALE, Miguel. Oswald de Andrade e a utopia. In: _____. *Figuras do pensamento brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 79.

O marco literário dessa quebra de quase todos os laços que o ligavam pessoal, política e intelectualmente ao seu passado é a publicação de *Serafim Ponte Grande*, romance escrito no final da década de 1920, muito provavelmente concluído em 1929 e publicado em 1933. Essa é uma obra escrita entre dois prefácios. O primeiro, intitulado *Objecto e fim da presente obra*, vindo a lume em novembro de 1926 na *Revista do Brasil*,⁴⁴⁹ logo, bem antes da redação do livro estar concluída e o segundo, que abre a publicação de 1933. Se o primeiro é um texto alegre e irônico, pontuado por alguns jogos de palavras interessantes e com preocupações bem mais literárias do que qualquer outra coisa, sendo escrito entre a publicação de *Pau Brasil* e *O Primeiro caderno...*, o segundo prefácio, que de fato apresentou a obra em sua primeira edição, é seguramente um dos textos mais agressivos assinados pelo autor. Por um lado, um acerto de contas com outros autores daquela época, em segundo lugar, uma declaração de sua tomada de partido pelo marxismo e pela luta política.

Serafim Ponte Grande é uma obra paradoxal por várias razões. A principal delas é se tratar de um livro que, ao lado de todos os demais publicados pelo autor anteriormente, já nasceu renegado. Em uma das primeiras páginas da obra, aparece uma lista de obras renegadas do autor, dentre as quais *Os Condenados*, *A Estrela de Absinto*, o ainda inédito *A Escada*, que viria a ser publicado em 1934, *Pau Brasil*, o *Primeiro caderno...* e *Serafim Ponte Grande*. Nesse prefácio, Oswald faz o balanço de sua carreira literária, arrependendo-se de haver projetado a sua obra tendo como parâmetro a negação de “duas remotas alimárias – Bilac e Coelho Neto”, cometendo assim o “erro de correr na mesma pista inexistente”. A sua formação, vista por ele como anárquica, e que teve como pano de fundo a “estupidez letrada da semi-colônia”, o levou a freqüentar “do repulsivo Goulart de Andrade ao glabro João do Rio, do bundudo Martins Fontes ao bestalhão Graça Aranha”, ou seja, Oswald centra fogo, em apenas um parágrafo de texto, em vários dos nomes mais conhecidos de sua época. Na citação abaixo, reproduzo uma passagem interessante, na qual passa em revista suas opções à época:

⁴⁴⁹ ANDRADE, Oswald de. Objecto e fim da presente obra (*Serafim Ponte Grande*). *Revista do Brasil*, São Paulo, 30 de novembro de 1926. p. 5.

A situação “revolucionária” desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! As massas, ignoradas no território e, como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais, brincando de roda. [...] Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio.⁴⁵⁰

Portanto, a experiência modernista, era vista por Oswald de Andrade como o índice de uma época, ainda que ele a pontue como fruto de sua adesão à “burguesia”, antes e depois da *Semana de Arte Moderna*; um erro e uma perda de tempo, entendendo mesmo essa experiência literária como, em alguns momentos, reacionária. Segundo o próprio Oswald, “dois palhaços da burguesia, uma paranaense e outro internacional” atrapalharam seu amadurecimento literário; Emílio de Menezes, seu amigo antes do modernismo e o poeta francês Blaise Cendrars. E afirma ter sido, ao lado deles, “um palhaço de classe”. Assim, para ele, o “movimento modernista, culminando no sarapão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado”.⁴⁵¹ Na verdade, uma literatura nova-rica. Frente a esse quadro, apresenta a sua tomada de posição nos seguintes termos:

Enquanto os padres, de parceria sacrílega, em São Paulo com o professor Mário de Andrade e no Rio com o robusto Schmidt, cantam e entoam, nas últimas novenas repletas do Brasil:

No céu, no céu
Com sua mãe estarei!

eu prefiro simplesmente me declarar enojado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser, pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária.⁴⁵²

Assim, Oswald instituía um novo marco zero em sua obra. Da mesma forma que com a publicação do *Manifesto Antropófago* reorientava a passagem do tempo tendo como data inicial da sua interpretação da história do Brasil a devoração do

⁴⁵⁰ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1990. p. 37.

⁴⁵¹ ANDRADE, *Serafim...*, op. cit., p. 38.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 39.

bispo Sardinha, com a publicação de *Serafim Ponte Grande* pretendia marcar o reinício de sua obra. Ao longo da década de 1930, sua criação literária e seus estudos estiveram mais voltados para as questões sociais, como o problema da posse da terra, no romance cíclico da fundação de São Paulo, *Marco-Zero*, em seus artigos jornalísticos e em sua militância comunista.

Todavia, seria um equívoco atribuir a esse momento da carreira de Oswald de Andrade um completo abandono dos elementos estéticos por ele trabalhados ao longo da década de 1920. Se no romance, com *Marco-Zero*, ele buscou tornar seu texto menos experimental do que as *Memórias Sentimentais* ou o *Serafim*, sua produção teatral, em que pese o elogio temático ao marxismo soviético presente em *O homem e o cavalo*, em nada lembra o realismo socialista à Gorki. Em *Rei da Vela*, *O homem e o cavalo*, de 1934 e em *A morta*, de 1937, Oswald promove a fusão de marxismo e antropofagia. Como percebeu Carlos Gardim, sua “dramaturgia [...] estava carregada de procedimentos antropofágicos: devorar os elementos enriquecedores de outros textos e contextos, sejam eles culturais, sociais, políticos ou estéticos e, produto dessa devoração canibal, produzir a arte brasileira”.⁴⁵³ Figuravam lado a lado, Vladimir Maiakovski e Alfred Jarry, o cenário tropical, a devoração antropofágica, a cultura luso-brasileira e tantos quantos elementos estavam ao alcance de sua mão, produzindo um teatro muito diverso do drama familiar que marcaria época em função da dramaturgia de um Nelson Rodrigues, décadas mais tarde, recebido com muitas reservas por Oswald em suas notas críticas publicadas em jornais paulistas.⁴⁵⁴

Apesar da presença sub-liminar da antropofagia em suas obras da década de 1930, é inegável que as referências mais diretas escasseiam, especialmente em seus escritos jornalísticos, que servem como termômetro de suas preocupações

⁴⁵³ GARDIM, Carlos. A cena em chamas. In: ANDRADE, Oswald de. *A Morta*. São Paulo: Globo, 1995. p. 7-8.

⁴⁵⁴ Oswald dedicou duas crônicas ao teatro de Nelson Rodrigues, *Pra que censura?* e *O analfabeto coroado de louros*, sempre com críticas bastante ásperas, e fez breves referências a ele em outras. O tom de ambas é o mesmo: Oswald critica a escrita de Rodrigues no teatro, e a peça em questão era *Vestido de Noiva* e na literatura, comentando os folhetins assinados sob o pseudônimo de Suzana Flag. Dizia Oswald que uma “das maiores provas do nosso baixo nível intelectual é a importância que assumiu no teatro destes últimos tempos o sr. Nelson Rodrigues [...] Nem sabendo que o sr. Nelson Rodrigues é o folhetinista medíocre que usa o pseudônimo de Suzana Flag, a crítica recolheu as orelhas de asno com que saudou a sua estrepitosa aparição”. ANDRADE, *Pra que censura?* In: _____. *Telefonema*, op. cit., 1996. p. 302.

mais imediatas e pontuais. Salvo melhor juízo, é na metade da década de 1940, em torno de 1943-4, que voltam a figurar em suas crônicas e em um texto preparado para *Testamento de uma geração*, obra coletiva organizada por Edgard Cavalheiro, as referências à antropofagia. Em 1944 Oswald pronuncia uma conferência em Belo Horizonte que seria um ano mais tarde publicada pelo autor em *Ponta de Lança*, intitulada *O caminho percorrido*. Convidado a falar sobre o movimento modernista no Brasil, tendo como marco a Semana de Arte Moderna, Oswald reconsidera a importância do *Pau Brasil* e da *Antropofagia*.

“O primitivismo nativo”, afirmava Oswald, “era o nosso único achado de 22”, dando aos movimentos que o tiveram como principal artífice uma importância bastante diversa daquela que a eles conferia no prefácio ao *Serafim* de 1933. É nessa mesma conferência que, anunciando os próximos desdobramentos que daria ao seu pensamento, sublinhava que a “Antropofagia foi na primeira década do modernismo o ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro”.⁴⁵⁵ E o próximo desdobramento dessa idéia veio com sua tese.

Depois de um longo período dedicado a leituras filosóficas, devotando bastante atenção a autores como Kierkegaard, Nietzsche, Marx, Engels e Johannes Bachofen, autor central em sua compreensão sobre o matriarcado, Oswald redige e apresenta como tese para o concurso de filosofia da FFCL da USP *A crise da filosofia messiânica*, em 1950. Se em sua tentativa anterior de ingressar no magistério superior, no ano de 1945, Oswald disputou uma vaga para a cadeira de literatura brasileira com a tese *A Arcádia e a Inconfidência*, em 1950 ele retoma o conceito, antropofagia, buscando dar-lhe a dimensão de uma filosofia originada da experiência brasileira e do choque entre as idéias de civilização e barbárie, projetando a devoração antropofágica como uma filosofia do futuro.

O núcleo de sua tese é a oposição criada na cultura ocidental entre os “dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado”. Sendo que, para Oswald, o primeiro “é o mundo do homem primitivo” e o segundo “o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura

⁴⁵⁵ ANDRADE, O caminho percorrido, In: _____. *Ponta de...*, op. cit., p. 111.

messiânica”.⁴⁵⁶ Ele interpreta a cultura matriarcal ou antropofágica como um estágio primeiro da humanidade, ainda livre dos tabus e interdições criados pela civilização ocidental, que, como mostraram antropólogos e psicanalistas, foi erigida sobre a proibição. Para Oswald, a antropofagia elevada à categoria de *Weltanschauung* é o símbolo maior do universo espiritual do “homem primitivo”. O seu oposto, o patriarcado, é marcado pela propriedade da terra e pela instauração da desigualdade, regulada pela existência do Estado.⁴⁵⁷

Há em *Notas de inverno sobre impressões de verão* uma passagem na qual Fiódor Dostoiévski, autor da predileção de Oswald, afirma a necessidade da existência de uma entidade, de um Estado que regule a existência em grupo, que anule o princípio pessoal em função da existência da comunidade. Ela exemplifica perfeitamente o que o poeta *Pau Brasil* acreditava ser a sociedade patriarcal. Dostoiévski asseverava:

E, no entanto, também ali se processa a mesma luta tenaz, surda e já antiga, a luta de morte do princípio pessoal, comum a todo o ocidente, com a necessidade de acomodar-se de algum modo ao menos, formar de algum modo uma comunidade e instalar-se num formigueiro comum; transformar-se nem que seja num formigueiro, mas organizar-se sem que uns devorem os outros, *senão todos se tornarão antropófagos!*⁴⁵⁸ (Grifo meu)

Para Oswald, a instauração do Estado foi a conseqüência natural da substituição de uma cultura matriarcal pela cultura patriarcal, na qual “uma classe se apoderara do poder e dirigia as outras”, o que levou à criação do Direito e das leis, criando-se a “organização coercitiva que é o Estado, personificação do legal”.⁴⁵⁹ Essas características por ele apontadas estão perfeitamente indicadas na passagem acima reproduzida de Dostoiévski, cujas convicções pessoais exemplificam o último elemento a comentar como constitutivo do patriarcado, a cultura messiânica. Dostoiévski, assim como acreditava na necessidade da existência do Estado como

⁴⁵⁶ Idem. A crise da filosofia messiânica. In: _____. *A utopia...*, op. cit., p. 102.

⁴⁵⁷ ANDRADE, A crise..., op. cit., p.102.

⁴⁵⁸ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Baal. In: _____. *O crocodilo e notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: 34. p. 112.

⁴⁵⁹ ANDRADE, A crise..., op. cit., p. 104.

regulador da vida em sociedade, professava fervorosamente a ortodoxia cristã. Para Oswald, o princípio da obediência à força suprema era a essência de todas as religiões monoteístas.⁴⁶⁰ Para ele, sem “a idéia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância do messianismo na história do patriarcado”.⁴⁶¹ Essa crítica à função desempenhada pelas grandes religiões monoteístas é haurida, especialmente, de sua leitura de Nietzsche e da crítica deste à criação da “Moral do Escravo”, que se constitui como um dos elos entre o *Manifesto Antropófago*, de 1928, sua crítica a todas as catequeses e sua tese, que percebe no messianismo a justificativa ideológica para toda a opressão exercida pelo Estado.

Seguindo de maneira heterodoxa a teoria das Idades e dos ciclos históricos de Vico, aproximando-a de uma esquematização dentro da moldura da dialética hegeliano-marxista,⁴⁶² Oswald colocava como motor de sua interpretação da história da humanidade a seguinte divisão: 1º termo: tese – o homem natural, 2º termo: antítese – o homem civilizado e 3º termo: síntese – o homem natural tecnizado.⁴⁶³ A utopia oswaldiana, que coloca o homem natural no centro de sua filosofia da história, não é regressiva. Ele defendia que a retomada da sociedade matriarcal tornava-se viável em função do avanço técnico-científico que o mundo contemporâneo experimentava naquele momento, sendo possível empregar as máquinas para a execução das tarefas até então desenvolvidas pelos homens, o que permitiria a substituição do negócio pelo ócio.

Aos olhos de Oswald, “o homem aceita o trabalho para conquistar o ócio”, anunciava-se, naquela época, a superação do trabalho que escravizava o homem. Encontravam-se todos “no limiar da Idade do Ócio”, significando que um outro Matriarcado estava próximo. Segundo Oswald,

⁴⁶⁰ ANDRADE, A Crise..., op. cit., p. 120-1

⁴⁶¹ Ibidem, p. 104.

⁴⁶² Para que a aproximação da noção de Idades e ciclos históricos não pareça deslocada ao lado da dialética hegeliano-marxista, convém lembrar que a aproximação entre os autores é relativamente comum. Diversos autores já demonstraram influências do napolitano especialmente no pensamento de Marx e, no caso da tese de Oswald, ambos são referidos.

⁴⁶³ ANDRADE, A crise..., op. cit., p. 103.

No mundo supertecnizado que se anuncia quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico.⁴⁶⁴

Em sua época, Oswald viu as idéias que defendeu nessa tese serem caracterizadas como, no mínimo, exóticas. Ainda alguns anos depois de sua morte, críticos como Heitor Martins as consideraram “tristemente medíocres”. Não deixa de ser curioso perceber que sua utopia e, especialmente, sua crítica à “sociedade do trabalho”, que ele gostaria de substituir pela sociedade do ócio, estejam entre os temas mais discutidos pela sociologia contemporânea, seja entre os alemães do grupo Krisis,⁴⁶⁵ que tem entre os seus mais conhecidos integrantes Robert Kurz, e entre os italianos o também muito conhecido Domenico de Masio. Ambos demonstram que o estágio de desenvolvimento técnico-científico do qual dispomos hoje permitira que os problemas mais cruciantes com os quais convivemos, fome e miséria, fossem resolvidos e que se trabalhasse menos, dedicando mais tempo à atividades criativas.⁴⁶⁶

No *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade já anunciava a Revolução Caraíba, a reescrita da história sob a ótica do colonizado, proclamando: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. Na década de 1950, com *A Crise da Filosofia Messiânica*, esse insight foi levado às últimas conseqüências, colocando o homem tropical no centro do mundo contemporâneo. Como ele mesmo chegou a afirmar, se até aquele momento o “homem europeu falou demais”, a partir daquele momento era “preciso ouvir o homem nú”.⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ ANDRADE, A crise..., op. cit., p. 106.

⁴⁶⁵ Ver especialmente o interessante texto no qual eles fazem a crítica do trabalho como fundamento da sociedade contemporânea. Grupo Krisis. *Manifesto contra o trabalho*. São Paulo: Conrad, 2001.

⁴⁶⁶ KURZ, Robert. *O colapso da modernização: Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

⁴⁶⁷ ANDRADE, Oswald de. Mensagem ao antropófago desconhecido. In: _____. *Estética e...*, op. cit.,

Seguramente ainda hoje, em uma tendência que iniciou no último quarto do século XX, é em função da antropofagia que Oswald de Andrade é lembrado. A reapropriação de algumas idéias e especialmente de palavras-chave criadas pelo autor marcou diversos movimentos de vanguarda na cultura nacional. Surgiu nas composições de Caetano Veloso, assim como em seu livro de memórias, *Verdade Tropical*. Vazou algumas das propostas de poetas como Haroldo e Augusto de Campos, responsáveis pela revitalização da interpretação de Oswald de Andrade na década de 1950 e 60, passando pelo teatro de José Celso Martinez Corrêa, pelo cinema de Glauber Rocha, pela sociologia de Gilberto Felisberto Vasconcellos e chegando aos nossos dias nas composições de Chico Science, líder do contemporâneo movimento *Mangue Beat* e em bienais de arte contemporânea, como na XXIV Bienal de São Paulo, que teve um núcleo inspirado na Antropofagia.⁴⁶⁸

Situação bastante diferente daquela vivida pelo autor em seus últimos anos de vida. Sua filha, Antonieta Marília, lembra-se com pesar dessa época: “Ouvia-o muitas vezes queixar-se, desencorajado, de que suas idéias não eram aceitas, sua obra não era lida e talvez seu valor nunca chegasse a ser reconhecido. Sentia-se abandonado e sem grandes esperanças.”⁴⁶⁹ Uma hipótese comum é de que o silêncio foi o preço que Oswald teve de pagar por sua verve, sua disposição à polêmica e à blague. Poucos contemporâneos escaparam de sua língua ferina e, além disso, é inegável que a sua adesão ao PCB em 1930 e as mudanças que isso provocou não só em sua vida particular, mas também em sua inserção literária, foram motivos que se somaram a isso para fragilizar a sua posição no cenário das letras brasileiras de sua época.

p. 285.

⁴⁶⁸ HERKENHOFF, Paulo. *Ir e Vir*. Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, Núcleo “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”. Versão eletrônica. http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/rot/txt_port_ensherk.htm, acesso em 07/10/2004.

⁴⁶⁹ ANDRADE, Antonieta Marília de. Oswald e Maria Antonieta – Fragmentos, memória e fantasia. *Remate de Males*. Nº 6. Campinas: Unicamp, 1986, p. 69.

Seguramente, a vulgarização multitudinária do nome de Oswald de Andrade a partir da década de 1960 deve-se ao sucesso da montagem de *O Rei da Vela*, que estreou nos palcos brasileiros no ano de 1967. “Essa encenação marcou”, como sublinhou Antonieta Marília, “o primeiro reconhecimento público de Oswald de Andrade”. A partir do sucesso da montagem de *Zé Celso*, Oswald de Andrade “virou moda, pegou. Pai do tropicalismo, inspirador de Caetano, exemplo dos críticos literários, objeto de estudo das teses de doutoramento, herói incondicional dos jovens inconformados, modelo para os escritores iniciantes, autor preferido dos grupos de teatro amador”. Para a surpresa de sua filha, “Oswald subiu de repente ao patamar dos mitos”.⁴⁷⁰

Todavia, é interessante perceber que essa superinflação de referências à obra ou a algumas palavras-chave da sintaxe oswaldiana não são, necessariamente, fruto de uma leitura que busque oferecer uma interpretação de sua obra. No mais das vezes, os usos da obra de Oswald de Andrade são esteticistas e meramente retóricos. A leitura, por exemplo, que José Celso Martinez Corrêa, à frente do Teatro Oficina, fez de sua obra a despeito de algumas características que entendo como centrais, por exemplo, o compromisso programático de Oswald de Andrade com uma expressão artística que fosse construtiva, e com uma idéia de cultura nacional.⁴⁷¹ A interpretação simplesmente esteticista que é feita da obra de Oswald pela geração da década de 1960 supervaloriza, talvez mesmo sem ter consciência disso, uma imagem de *blaguer*, reforçando um estereótipo do qual o autor buscou se livrar ao longo de toda a vida. Mas isso já é assunto para uma outra história.

⁴⁷⁰ ANDRADE, A., op. cit., p. 75

⁴⁷¹ CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela: Manifesto do Oficina* (1967). In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2000. p. 22.

Considerações finais

Em recente entrevista concedida ao jornal *Zero Hora*, alusiva a sua passagem por Porto Alegre para a 53ª Feira do Livro, o escritor angolano José Eduardo Agualusa teceu interessantes comentários sobre o papel da literatura em momentos de afirmação ou de reconstrução das “identidades nacionais”. Sendo ele um escritor que tem vida e obra marcadas pela reconstrução de uma certa vivência da identidade angolana, qual seja, a busca das “raízes angolanas” e a negação da presença portuguesa em seu território e em sua cultura, processo vivido de maneira muito intensa a partir da independência em 1975, é natural que entenda o próprio ato de escrever como, palavras suas, “uma maneira de afirmar minha identidade e também de a questionar”.⁴⁷² A literatura, assim como a história, constatação que procurei explicitar ao longo das páginas dessa tese, tem a capacidade de criar um sentimento de pertencimento, de tornar homogêneo o que é heterogêneo, transformando, assim, traços culturais e fragmentos em uma unidade imaginada.

Seguindo o raciocínio de Agualusa, concordo com ele quando sublinha que as “questões de identidade são recorrentes em países em fase de afirmação”, idéia amplamente explorada pela historiografia que tratou da formação do pensamento nacionalista em diversas épocas e partes do mundo.⁴⁷³ Trazendo tal problemática para o âmbito dessa tese, não foi outro o meu objetivo senão o de demonstrar, nos capítulos 2 e 3, como transcorreu a elaboração de uma poética da nacionalidade brasileira durante o romantismo e como, em diversos aspectos, ela foi reinventada pelo modernismo. Ambos, romantismo e modernismo, foram movimentos artísticos que forjaram representações da nacionalidade brasileira de grande influência em

⁴⁷² AGUALUSA, José Eduardo. Entrevista concedida a Carlos André Moreira. *Jornal Zero Hora*, 28 de outubro de 2007, p. 39.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 39. Sobre a historiografia relativa ao surgimento do nacionalismo, cumpre dizer que é extremamente ampla, além de multifacetada em suas tomadas de posição e juízos sobre o tema. Não faço maiores referências aqui pois entendo que o assunto já foi suficientemente discutido ao longo da tese.

sua época e, mais do que isso, de grande permanência. Nesse sentido, busquei explorar esses dois momentos da história brasileira pelos olhos e letras de dois de seus mais destacados intelectuais, José de Alencar e Oswald de Andrade.

A produção intelectual, tanto de Alencar, quanto de Oswald, nunca é demais frisar, reúne características comuns: os dois são criadores de imagens de cunho ficcional sobre a nacionalidade brasileira enquanto poetas, romancistas e dramaturgos; além disso, característica central em se tratando desta tese, ambos foram ensaístas e publicistas, combinando a atividade criadora com reflexões teórico-críticas sobre a cultura brasileira, e é essa a fatia de expressão que mais atenção recebeu aqui.

A rigor, meu maior objetivo não foi perceber a leitura ou a re-interpretação feita por Oswald de Andrade da obra de José de Alencar. Ainda que esse tenha sido um ponto sobre o qual me detive em diversas passagens, especialmente no terceiro capítulo, meu objetivo maior foi perseguir a problemática colocada no primeiro capítulo, ou seja, como dois autores, em dois momentos históricos distintos, ainda que amplamente referidos pela crítica e mesmo por contemporâneos como irmanados na preocupação em criar uma arte genuinamente nacional, lidaram com o repertório de representações da nacionalidade brasileira organizado, sobretudo, ao longo do século XIX.

Nesse sentido, creio que foi bastante precisa a observação de Jorge Coli, quando afirma que o “século XIX inventou uma história brasileira”. Coli entende que essa história “ergueu-se dentro de um clima cultural nacionalista, que teve configurações diferentes, mas que permaneceu até o século XX, reforçado pelo Estado Novo”.⁴⁷⁴ Como creio ter sido capaz de demonstrar, as representações da nacionalidade, especialmente aquelas construídas pelo romantismo e pelo modernismo, trabalharam amplamente com alguns elementos que funcionam como demarcadores identitários, tais como a natureza, o indígena e a língua nacional, utilizando-os como evidências da diferença do Brasil com relação às demais culturas.

⁴⁷⁴ COLI, *Como estudar...* op. cit., p. 21.

Como foi discutido no primeiro capítulo, após o processo de Independência de 1822 houve um grande investimento na criação de uma série de instituições e um estímulo real a grupos de intelectuais para que se devotassem à criação de uma história da nacionalidade brasileira, uma vez que o Brasil se fizera nação sem possuir ainda alguns dos predicados simbólicos necessários para o novo *status*, quais sejam, uma história nacional, separada da história de sua antiga metrópole, uma língua própria e símbolos nacionais, ou, conceito que usei preferencialmente, um mito de origem. Essa busca desencadeou um rico processo de publicação e divulgação de livros de viajantes que passaram pelo Brasil Colônia, e grande atenção foi devotada àqueles que falavam dos habitantes da terra antes da chegada dos portugueses. Esse material, de importância capital para as primeiras histórias nacionais, produzidas sob os auspícios do IHGB, foi também fonte seminal para as reflexões e para a literatura de José de Alencar, como procurei demonstrar no segundo capítulo dessa tese, e para os escritos de Oswald de Andrade, conforme o apresentado no terceiro capítulo, ainda que, e essa noção sempre esteve presente, ambos lessem tais fontes de forma diversa, empregando-as de modo particular.

O que tornou a equação ainda mais interessante foi esse jogo de aproximações e distanciamentos entre ambos. Para Oswald de Andrade, o autor de *Iracema* era freqüentemente alvo de críticas. Especialmente no *Manifesto Antropófago*, ele foi apresentado como parte daquela face da literatura brasileira a ser atacada pelo projeto modernista e superada. Ainda assim, tanto Oswald quanto os demais modernistas reconheceram existir uma grande proximidade entre o espírito modernista e o romantismo. Como exemplo, é possível citar a conferência alusiva ao aniversário de vinte anos da realização da Semana de Arte Moderna, pronunciada por Mário de Andrade, na qual ele voltou a esse ponto, ao afirmar:

Nós tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas de escola de arte) que foi absolutamente “necessário”, o Romantismo. Insisto: não me refiro apenas ao romantismo literário, tão acadêmico como a importação inicial do modernismo artístico, e que se poderá comodamente datar de Domingos José Gonçalves de Magalhães, como o nosso o do expressionismo de Anita Malfatti. Me refiro ao “espírito” romântico, ao espírito revolucionário romântico, que está na Inconfidência, no Basílio da Gama do “Uruguai”, nas liras de Gonzaga como nas “Cartas Chilenas”, de quem os senhores quiserem. Este espírito preparou o estado revolucionário de que resultou a independência política, e teve como padrão bem briguento a primeira

tentativa de língua brasileira. O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. *A similaridade é muito forte.*⁴⁷⁵ (Grifo meu)

Esse “espírito romântico”, comparável na percepção de Mário de Andrade ao “espírito modernista”, deveu-se a um mesmo conjunto de preocupações estéticas, uma mesma devoção, de parte dos intelectuais ligados aos dois movimentos, ao problema da nacionalidade. Parece-me difícil negar que entre Alencar e Oswald há um conjunto de elementos de aproximação, que se expressam mediante a tarefa a qual ambos se dedicaram, qual seja, a criação de uma arte nacional. Para tanto, investiram fortemente em preocupações como a língua nacional, e o emprego dado à figura do indígena brasileiro, ao qual destinam o papel de “mito fundador”. Entendo que as devidas diferenças entre os autores foram consideradas, porém cumpre uma ressalva: em minha opinião, são antes diferenças de *forma* do que de *função*.

A perspectiva adotada para responder a essa questão, como anunciado na introdução, parte do pressuposto de que a idéia de nação ou de nacionalidade não é elemento ontológico, mas sim construção social, simbolicamente estruturada sob forma de narrativa. Como sublinhou Stuart Hall, uma “cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.⁴⁷⁶ Não foi outra a minha intenção senão demonstrar como esse processo de criação de discursos sobre a identidade nacional se deu no Brasil. Para tanto, detive-me na análise dos signos de identificação utilizados nessas narrativas.

O Brasil no qual viveu José de Alencar, recém tornado nação, precisava construir uma história nacional. Se ao entrar na vida literária uma primeira reposta para esse problema já estava dada, Alencar ofereceu-lhe uma réplica. Desde a fundação do IHGB, para alguns autores, desde a publicação da tese de Martius para outros, criou-se uma baliza para a escrita da história do Brasil: a louvação dos feitos dos portugueses em uma nação que se fez mestiça. Alencar, como demonstrei no segundo capítulo, criou fissuras nessa lógica. Seu elogio à cultura indígena, sua

⁴⁷⁵ ANDRADE, M. de. O movimento..., op. cit, p. 274.

⁴⁷⁶ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 50.

relativização de traços culturais como a antropofagia, em geral utilizados para estigmatizar tal cultura, fez de sua interpretação desse problema uma leitura bastante singular. Logo, é difícil tentar harmonizar, sob o teto do conceito de “romantismo”, idéias tão divergentes quanto as de Alencar em relação às de seus contemporâneos.

Se na análise sobre José de Alencar procurei me deter no modo como contrapõe as especificidades da cultura brasileira às de outra cultura, como a portuguesa, por exemplo, reforçando assim a identidade propriamente nacional, em um momento em que a criação dessa identidade estava na ordem do dia, na análise sobre Oswald de Andrade pode-se observar o ressurgimento do interesse pela delimitação dessa identidade e pelo contraponto ao estrangeiro, agora em novos termos. Ainda que para diversos intérpretes do modernismo, por se tratar de uma nova época e pelo emprego de uma nova forma os intelectuais das primeiras décadas do século XX teriam necessariamente de ter preocupações diferentes daquelas dos autores que os antecederam, a análise das fontes de época me permitiu mostrar que a definição da nação e da nacionalidade continuava presente.

Ao contrário de certo senso comum, o modernismo brasileiro não rompe com o século XIX. A linguagem de ruptura e de terra arrasada faz parte da linguagem de manifesto, mas na prática penso ter sido capaz de mostrar que os modernistas em geral e Oswald de Andrade em particular ressignificam preocupações que são próprias aos românticos, como nação e nacionalidade, conceitos que se definiram pelos mesmos elementos, que são a língua nacional, a história e os mitos de origem.

Busquei responder a esses problemas contextualizando as imagens mais recorrentes em cada autor, sempre com a atenção voltada para o uso dessas imagens como símbolos que pudessem representar a nacionalidade. Se, como José Carlos Mariátegui dizia em 1928, mesmo ano de publicação do *Manifesto Antropófago*, que a “própria nação é uma abstração, uma alegoria, um mito, que não corresponde a uma realidade constante e precisa”,⁴⁷⁷ o que procurei demonstrar nessa tese é que as mesmas alegorias, construídas de modos diversos, foram

⁴⁷⁷ MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensaios de interpretação da realidade peruana*. 2ª ed. São Paulo: Alfa Ômega, 2004. p. 168.

utilizadas tanto pelo romântico Alencar, quanto pelo modernista Oswald de Andrade para criar a sensação de pertencimento inerente ao conceito de identidade nacional.

Para encerrar essas considerações finais, gostaria de chamar a atenção às epígrafes escolhidas para o segundo e terceiro capítulos. Na primeira, uma passagem em que Alencar, opondo-se ao poema épico de Gonçalves Magalhães, se perguntava se por “ventura não haverá no caos increado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?”, da mesma forma que Oswald, em resposta a um dos críticos da Semana de Arte Moderna dizia que o “século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas intercontinentais, exige uma maneira nova de expressão estética – talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocantes, rascante, brutal portadora de germens esplêndidos para uma primavera”. Essas passagens nos mostram como cada um dos autores, em sua época, procurou se colocar na vanguarda da pesquisa literária, em busca de uma forma nova para narrar a mais antiga de todas as questões: a diferença.

REFERÊNCIAS

Obras de José de Alencar

ALENCAR, José de. Advertência (Ubirajara). In: _____. *Iracema: Lenda do Ceará & Ubirajara: Lenda Tupi*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 334 (Obras de ficção de José de Alencar, 8).

_____. A língua portuguesa no Brasil: Plano. PINTO, Edith Pimentel (Sel. e Apres.). *O português do Brasil: Textos críticos e teóricos: 1820/1920*. São Paulo: Edusp, 1978. v. 1, p. 144-145.

_____. A literatura brasileira: introdução. In: PINTO, Edith Pimentel (Sel. e Apres.). *O português do Brasil: Textos críticos e teóricos: 1820/1920*. São Paulo: Edusp, 1978. v. 1, p. 55-150.

_____. *Alfarrábios*. Crônicas dos tempos coloniais. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Obras de ficção de José de Alencar, 13).

_____. *Ao correr da pena*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *As minas de prata*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. 3 t. (Obras de ficção de José de Alencar, 5, 6 e 7)

_____. Benção paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro: Romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio Rio de Janeiro, 1957. p. 29-38 (Obras de ficção de José de Alencar, 12).

_____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. *Iracema: Lenda do Ceará; Ubirajara: Lenda Tupi*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 177-182 (Obras de ficção de José de Alencar, 8).

_____. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953. Sétima carta, p. 50.

_____. *Cinco minutos; A viuvinha; A pata da gazela; Encarnação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Obras de ficção de José de Alencar, 3).

_____. *Comédias*. Edição preparada por Flávio Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Como e porque sou romancista. In: _____. *O Guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. v. 1, p. 47-74 (Obras de ficção de José de Alencar, 1).

_____. *Dois escritos democráticos de José de Alencar*. SANTOS, Wanderley Guilherme dos (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

_____. *Dramas*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Guerra dos mascates: Crônica dos tempos coloniais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Obras de ficção de José de Alencar 14).

_____. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1979.

_____. *Iracema: Lenda do Ceará; Ubirajara: Lenda Tupi*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Obras de ficção de José de Alencar, 8).

_____. *Lucíola: um perfil de mulher; Diva: perfil de mulher*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Obras de ficção de José de Alencar, 4).

_____. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Obras de ficção de José de Alencar, 9).

_____. *O Guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. 2 v. (Obras de ficção de José de Alencar, 1 e 2).

_____. *O nosso cancionero*. In: _____. Obras completas de José de Alencar. Rio de Janeiro: Aguillar, 1960. v. 4, p. 978.

_____. *O sertanejo: Romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Obras de ficção de José de Alencar, 16).

_____. O Teatro Brasileiro: A propósito do *Jesuíta*. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar – Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, DF: UNB, 1978. p 24. Originalmente publicado em O Globo, 26 set. 1875.

_____. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Obras de ficção de José de Alencar, 10).

_____. Pós-escrito. In: _____. *Iracema: Lenda do Ceará; Ubirajara: Lenda Tupi*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 183-203 (Obras de ficção de José de Alencar, 8).

_____. *Senhora*. Perfil de mulher. Obras de ficção de José de Alencar XV. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Sonhos d'ouro: Romance brasileiro*. Obras de ficção de José de Alencar XII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Tit*: Romance brasileiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Obras de ficção de José de Alencar, 11).

Obras de Oswald de Andrade

ANDRADE, Oswald de. *A Morta*. São Paulo: Globo, 1995.

_____. A sátira na literatura brasileira. *Boletim Bibliográfico*: Publicação da Biblioteca Municipal de São Paulo, São Paulo, v. 2, abr./jun., p. 39-52, 1945.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Dicionário de bolso*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. Em prol da pintura nacional. In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 141-143. Artigo originalmente publicado em *O Pirralho*, 2 jan. 1915.

_____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *Feira das sextas*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 13^a ed. São Paulo: Globo, 2001.

_____. Meu testamento. In: CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 193-198.

_____. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Os condenados*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

_____. *Os dentes do dragão: Entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Telefonema*. São Paulo: Globo, 1996.

_____. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

Obras gerais

ABREU, Capistrano de. Carta a João Lúcio de Azevedo, 10/10/1916. In: _____. *Correspondência ativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, DF: MEC, 1977. v. 2, p.

_____. *Ensaio e estudos: crítica e história: 2ª série*. Brasília, DF: Senado Federal, 2003.

_____. Introdução ao 'Tratado da Terra do Brasil' e à 'História da Província de Santa Cruz'. In: _____. *Ensaio e estudos: crítica e história: 2ª série*. Brasília, DF: Senado Federal, 2003. p. 191-195.

_____. Prefácio à 'História do Brasil' de Frei Vicente do Salvador. In: _____. *Ensaio e estudos: crítica e história: 2ª série*. Brasília, DF: Senado Federal, 2003. p. 113-129.

AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil: 1865 e 1866*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

AGUALUSA, José Eduardo. Entrevista concedida a Carlos André Moreira. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 28 out. 2007.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente: Ensaio*. São Paulo: Boitempo, 2002.

AMADO, Janaína; FIGUEIREDO, Luiz Carlos. Análise histórica [sobre] GÓIS, Damião de. Crônica do Felicíssimo Rei D. Manuel (1566). In: AMADO, Janaína; FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *Brasil 1500: Quarenta documentos*. Brasília, DF: UNB/Imprensa Oficial, 2001. p. 467-487.

AMARAL, Amadeu. *Dialeto Caipira*. São Paulo: Hucitec, 1982.

AMARAL, Tarsila do. Pintura Pau Brasil e Antropofagia. *RASM: Revista Anual do Salão de Maio: III Salão de Maio*, São Paulo, n. 1, p. 31-35, 1939.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Marília de. Oswald e Maria Antonieta: Fragmentos, memória e fantasia. In: *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária, Campinas, n. 6, p. 67-75, 1986.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975.

_____. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 253-280.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

ARON, Raymond. *O espectador engajado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. Sívio Romero polemista: 1898-9. In: _____. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958. v. 3.

ARARIPE JR. Tristão de Alencar. *A Terra*, de Emílio Zola, e o *Homem*, de Aluísio de Azevedo. In: _____. *Obra crítica de Araripe Júnior*. 1888-1894. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1960. v. 2, p. 25-90.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Instinto de nacionalidade e outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 9-36.

ATHAYDE, Tristão de. Literatura suicida. In: _____. *Estudos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. p. 914-923.

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

BALZAC, Honoré de. "Avant-propos" à La Comédie humaine. In : _____. *Écrits sur le roman*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 275-306.

BANDEIRA, Manuel. *O mundo literário*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, maio 1924. v. 25, p. 27-29.

_____. Tarsila antropófaga. In: _____. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 195-197.

BARBÉRIS, Pierre. *Le monde de Balzac*. Paris: Éd. Kimé, 1999.

BARBOZA, Januario da Cunha. Discurso. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, anno 1, n. 1, p., 1839.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 2003.

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

BASTIDE, Roger. A mitologia moderna. In: _____. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 97-110.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. 5ª ed. São Paulo: Pontes, 2005.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *As duas fontes da moral e da religião*. Lisboa: Ed. 70, [199-].

BERLIN, Isaiah. Giambattista Vico e a história da cultura. In: _____. *Limites da utopia: Capítulos de história da idéias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 52-68.

_____. *Limites da utopia: Capítulos de História das Idéias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. O declínio das idéias utópicas no ocidente. In: _____. *Limites da utopia: Capítulos de História das Idéias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 29-51.

_____. *O sentido da realidade: Estudos das idéias e sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *The roots of romanticism*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

_____. *Vico e Herder*. Brasília: UNB, 1982.

BERNARD, Claude. *Principes de médecine expérimentale*. Paris, 1865. Disponível em: <<http://www.gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 23 set. 2004.

BHABHA, Homi K. Introduction: narrating the nation. In: _____ (Org.). *Nation and narration*. London: Routledge, 1990. p. 1-7.

_____. Locais da cultura: Introdução. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 19-42.

BIGIO, Elias dos Santos. *Cândido Rondon: A integração nacional*. Rio do Janeiro: Contraponto, 2000.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: Uma teoria da poesia*. São Paulo: Imago, 1991.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. O projeto Pau Brasil: Nacionalismo e inventividade. *Remate de Males*, Campinas, n. 6, p. 45-52, 1986.

_____. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Ex Libris, 1995.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: O romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BOYER, Régis. Arquétipos. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 89-94.

BRAGA, Teófilo. *Visão dos Tempos*. Porto: Livraria Chardron, 1894.

BRAGA-PINTO, César. *As promessas da história: Discursos proféticos e assimilação no Brasil colonial: 1500-1700*. São Paulo: Edusp, 2003.

BRANDÃO, Ambrósio. *Diálogo das grandezas do Brasil*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 15 fev. 2004.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUENO, Alexei; ERMAKOFF, Georges. *Duelos no serpentário: Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2005.

CAIRO, Luiz Roberto. *O salto por cima da própria sombra: O discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura*. São Paulo: Annablume, 1996.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: AMADO, Janaína; FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *Brasil 1500: Quarenta documentos*. Brasília, DF: UNB/Imprensa Oficial, 2001. p. 71-122

CAMPOS, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições, 1928-1929. São Paulo: Metal Leve, 1976, s/p.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 231-255.

_____. Irecê e Iracema: Do verismo etnográfico à magia verbal. In: TAUNAY, Alfredo d'Escragno. *Irecê a Guaná*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 145-172.

_____. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 127-145.

_____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2ª ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do C O M O. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 147-165.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 10ª ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 38, p. 63-78, out. 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. O Folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Tit: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 3-10 (Obras de ficção de José de Alencar, 11).

CASTELLO, José Aderaldo. A polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios* e o indianismo romântico. In: _____. *A polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

CATROGA, Fernando. *Entre Deuses e Césares: Secularização, Laicidade e Religião Civil*. Coimbra: Almedina, 2006.

CERTEAU, Michel de. Etno-grafia: A oralidade ou o espaço do outro: Léry. In: _____. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 211-242.

CESAR, Guilhermino. A primeira história da literatura do Brasil e seu autor. In: DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968. p. 9-25.

CHAGAS, Pinheiro. Literatura Brasileira: José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979. p. 155-161.

CHAMIE, Mário. *Caminhos da Carta: Uma leitura antropofágica da carta de Pero Vaz de Caminha*. Ribeirão Preto: Funpec, 2002.

_____. Freud, Oswald e antropofagia. In: _____. *A palavra inscrita: Ensaaios*. Ribeirão Preto: Funpec, 2004. p. 153-159.

CHIACCHIO, Carlos. Editorial. *Revista Arco & Flexa*, ano 1, n. 1, nov. 1928.

CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de criação de uma arte nacional*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Pintura não é só beleza: A crítica de arte de Mário de Andrade*. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2006.

CHILVERS, Ian. Cor local. In: _____. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 126.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Senac, 2005.

CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela: Manifesto do Oficina (1967)*. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2000. p. 21-29.

CORREA, S. M. S. A imagem do negro no relato de viagem de Alvise Cadamostro (1455-1456). *Politéia: História e Sociedade, Bahia*, v. 2, n. 1, p. 99-129, 2002.

COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 294-306.

COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: _____ (Org.). *A polêmica Alencar – Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, DF: UNB, 1978.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 1996.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

DEJEAN, Joan. *Antigos contra modernos: As guerras culturais e a construção de um fin de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DENIS, Ferdinand. *Brasil*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Resumo da história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968.

DIAS, Maria Odila da Silva. A interiorização da metrópole: 1808-1853. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *1822: Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Baal. In: _____. *O crocodilo e notas de inverno sobre impressões de verão*. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 111-121.

DURAND, Gilbert. *Introduction à la mythodologie: Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

ECO, Umberto. *La definizione dell'arte*. Milano: Mursia, 1990.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas: Unicamp, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *Paradis et utopie: géographie mythique et eschatologie*. In: _____. *La Nostalgie des Origines*. Paris: Gallimard, 1999. p.149-184.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. v. 1.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1994.

FLAUBERT, Gustave. Letter to Louis Bouilhet, 26/12/1853. In: _____. *Selected letters*. London: Penguin, 1997. p.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

FRADIQUE, Mendes. *A história do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FREUD, Sigmund. *O Futuro de uma Ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTI, Oswaldo (Orgs.). *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.

GÂNDAVO, Pêro de Magalhães. *História da Província de Santa Cruz*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 7 jan. 2005.

_____. *Tratado da Terra do Brasil*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 6 jan. 2005.

GARDIM, Carlos. A cena em chamas. In: ANDRADE, Oswald de. *A Morta*. São Paulo: Globo, 1995. p. 7-16.

GAUCHET, Marcel. Les lettres sur l'histoire de France d'Augustin Thierry : L'alliance austère du patriotisme et de la science. In: NORA, Pierre (Ed.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1986. v. 2 : La nation.

GAUER, Ruth Maria Chittó. Na visão do escrivão da armada portuguesa o olhar do "civilizado" sobre a "barbárie". *Estudos Ibero-Americanos*: Brasil: 500 anos, Porto Alegre, n. 1, p. 21-38, 2000. Edição Especial.

_____. *Reino da estupidez e reino da razão*. Rio de Janeiro: Lumem Júris, 2006.

GAY, Peter. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O estilo na História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GENTILE, Emilio. *Les Religions de la politique* : Entre démocraties et totalitarismes. Paris: Seuil, 2005.

GIL, Fernando. *Modos da Evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição*: Pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Campinas: Papyrus, 1998.

GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas*: O deslumbramento do Novo Mundo. São Paulo: Edusp, 1996.

GRUPO KRISIS. *Manifesto contra o trabalho*. São Paulo: Conrad, 2001.

GUASTINI, Mário. A hora futurista que passou e outros escritos. Seleção, apresentação e notas de Nelson Schapochnik. São Paulo: Boitempo, 2006.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História e natureza em Von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a Nação. *História, ciência e Saúde*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, jul./out. de 2000.

_____. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HAMILTON, Paul. *Historicism*. 2nd ed. London: Routledge, 1996.

HANSEN, João Adolfo. A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 347-373.

HERDER, Johann Gottfried. Ideias para a filosofia da História da Humanidade. In: GARDINER, Patrick. *Teorias da História*. 4^a ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995. p. 41-59.

_____. *Une autre philosophie de l'histoire*. Paris: Aubier-Montaigne, 1997.

HERKENHOFF, Paulo. *Ir e Vir*. Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, Núcleo "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros." Roteiros, versão eletrônica. Disponível em:

<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/rot/txt_port_ensherk.htm>. Acesso em: 7 out. 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. Originalidade literária. In: _____. *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Organização de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 37-42. Artigo originalmente publicado em Correio Paulistano, 22 de abril de 1920.

_____. Prefácio à segunda edição (1968). In: _____. *Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. IX-XXIV.

_____. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

_____. *Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

HOLLUB, Robert C. *Reception theory: a critical introduction*. [S.l.]: Methuen, 1984.

HUMBOLDT, Wilhelm von. The nature and conformation of language. In: MUELLER-VOLLMER, Kurt. *The hermeneutics reader*. New York: Continuum, 1985. p. 99-105.

IGLÉSIAS, Francisco. *Historiadores do Brasil*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KOSELLECK, Reinhart. *Historia magistra vitae: Sobre a dissolução do topos na história moderna em movimento*. In: _____. *Futuro passado: Contribuição à*

semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006. p. 41-60.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização: Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: Itatiaia; Belo Horizonte: Edusp, 1980.

LESTRINGANT, Frank. *O canibal: Grandeza e decadência*. Brasília: UNB, 1997.

LIMA, Luiz Costa. Antropofagia e controle do imaginário. In: *Pensando nos trópicos*. (Dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 26-39.

_____. *Contrastes e Confrontos do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto: 2000.

_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Terra Ignota: A construção de 'Os Sertões'*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. Visão do paraíso e o cimento do método. *Revista Cult*, ano 5, n. 58, p. 58-64, jun. 2002.

LIMA, Nísia Trindade; HOCHMAN, Gilberto. Condenados pela Raça, Absolvido pela Medicina: O Brasil Redescoberto pelo Movimento Sanitarista da Primeira República. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. *Raça Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1998.

LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização em Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOBATO, Monteiro. *Problema Vital*. São Paulo: Revista do Brasil, 1918.

_____. *Urupês*. 5ª ed. São Paulo: Revista do Brasil, 1919.

LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil*. Um diagnóstico para a (N)ação. São Paulo: Unesp, 1998.

MACEDO, José Rivair. Os filhos de Cam: a África e o saber enciclopédico medieval. *Signum: Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, São Paulo, v. 3, p. 101-132, 2001.

MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde, 1948. (Coleção do Departamento de Cultura, 33).

MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem: I - Curso de lingua geral segundo Ollendorf compreendendo o texto original de lendas tupis e II - Origens, costumes, região selvagem, methodo a empregar para amansal-os por intermedio das colonias militares e do interprete militar*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876. Edição Fac-similar.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994. Fac-símile.

MALERBA, Jurandir. *A Corte no Exílio: Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: O romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Unicamp, 1993.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensaios de interpretação da realidade peruana*. 2ª ed. São Paulo: Alfa Ômega, 2004.

MARTINS, Heitor. *Oswald de Andrade e outros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

MARTINS, Wilson. *A idéia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks/ABL, 2002.

MARTIUS, Carlos Frederico Ph. de. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista Trimestral de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 389-411, jan. 1845.

MARXILLAR. Porque como. *Revista de Antropofagia*, n. 6, 2ª dentição.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *Capítulos de Capistrano*. Disponível em: <<http://modernosdescobrimientos.inf.br/desc/capistrano/capituloscapistrano.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2005.

MAUSS, Marcel. La nation. In: _____. *Oeuvres*. Paris: Minuit, 1969. v. 3, p. 595-596.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. Gilberto e depois. In: _____. *Crítica 1964-1989: Ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 343-355.

MEYER, Augusto. Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979. p. 185-197.

_____. Alencar e a tenuidade brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Um Eterno Retorno: As Descobertas do Brasil. In: _____. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 19-46.

MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: Retratos da elite Brasileira: 1920-1940*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Nacional estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MICHELI, Mario De. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MONGLAVE, Eugéne de. *Nitheroy: Revista Brasiliense Ciencias, Letras e Artes*, Paris, t. 1, n. 2, 1836.

MONTEIRO, Pedro Meira. *Um moralista nos trópicos: O Visconde de Cairu e o Duque de la Rochefoucault*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MORAES, Rubens Borba de. *Domingo dos séculos*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2001. Edição fac-similar.

MOREIRA, Vivaldi. Couto de Magalhães e *O Selvagem*. In: MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. p. 7-10.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: Universidade de Brasília, 1963.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Ensaaios sobre arte brasileira. São Paulo: 1996.

NEIVA, Artur; PENA, Belizário. *Viagem Científica pelo Norte da Bahia, Sudoeste de Pernambuco, Sul do Piauí e de Norte a Sul de Goiás*. Brasília: Academia Brasiliense de Letras, 1984. Edição fac-similar.

NETO, Lira. *O inimigo do Rei*. São Paulo: Globo, 2006.

NICOLINI, Fausto. Introduzione. In: VICO, Giambattista. *Principi di Scienza Nuova*. A cura de Fausto Nicolini. Napoli: Arnoldo Mondadori Ed., 2003.

NÓBREGA, Pe. Manuel da, S. J. Cartas da Baía, 8/5/1558. In: LEITE, Serafim S. J. (Org.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. Monumenta brasiliae, 1538-1563. Coimbra: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo/Tip. da Atlântida, 1954. v. 2.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. p. 5-39.

_____. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 29.

PAREDES, Marçal de Menezes. A querela dos originais: notas sobre a polêmica entre Sílvio Romero e Teófilo Braga. In: *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, n. 2, p. 103-119, 2006. Edição Especial.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru: Edusc/Anpocs, 2003.

PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉRET, Benjamin. *Anthologie des mythes, légendes e contes populaires d'Amerique*. Paris: Albin Michel, 1960.

PICCHIA, Menotti del. Novas Correntes Estéticas. *Correio Paulistano*, 3 mar. 1920.

PIGNATARI, Décio. Tempo: invenção e inversão. In: ANDRADE, Oswald. *Sob as ordens da mamãe*. São Paulo: Globo, [199-].

PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy*, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes. São Paulo: Unesp, 1998.

PINTO, Edith Pimentel (Sel. e Apres.). *O português do Brasil: Textos Críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp, 1978-1981. 2 v.

PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

POLO, Marco. *O livro das maravilhas*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil: Um prefácio. *Revista do Brasil*, p. 108-111, out. 1924.

_____. Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira. In: SANTIAGO, Silvano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. 2, p. 3-104.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

REALE, Miguel. Oswald de Andrade e a utopia. In: _____. *Figuras do pensamento brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 77-84.

RENAN, Ernst. Qu'est-ce qu'une nation? In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris : [s.n.], 1947. v. 1, p 186-205.

RHODES, Colin. *Primitivism an Modern Art*. New York: Thames & Hudson, 1994.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *A Carta de Caminha e seus ecos: Estudo e Antologia*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco: história, descrição, viagens, colonização, instituições*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ROCHA, João Cezar Castro. *O exílio do homem cordial: Ensaio e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004.

_____. O homem de letras (cordial). In: _____. *O exílio do homem cordial: Ensaio e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004. p. 21-47.

_____. Vamos comer Oswald: Uma releitura do 'Manifesto Antropófago'. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 161-162, p. 388-398, jul./dez. 2002.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

_____. José de Alencar: o poeta armado: A letra como arma no Segundo Reinado. In: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal; PRADO, Maria Emília. *O liberalismo no Brasil Imperial: Origens, conceitos e prática*. Rio de Janeiro: UERJ/Revan, 2001.

ROMERO, Silvio. Explicações Indispensáveis. In: BARRETO, Tobias. *Vários Escritos*. Sergipe: Ed. Do Estado de Sergipe, 1926.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. Ferdinand Denis e a literatura brasileira: uma bem-sucedida relação tutelar. In: ROCHA, João Cezar Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe: Pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UERJ/Topbooks/UniverCidade, 2001. p. 103-108.

SÁ, Lúcia. Índia romântica: Brancos realistas. In: TAUNAY, Alfredo d'Escragolle. *Irecê a Guaná*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 133-143.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Raízes do riso: A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil: 1500-1627*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Dois escritos democráticos de José de Alencar*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Unicamp, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 29, p. 49-63, out. 1995.

_____. Raça como negociação: Sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 11-40.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed., 2002.

_____. Inspiração que oferece a natureza do Novo Mundo a seus poetas, e particularmente o Brasil. In: _____. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed., 2002. p. 113-133.

_____. Introdução histórica sobre a literatura brasileira. In: _____. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed., 2002. p. 37-62.

_____. Originalidade da literatura brasileira. In: _____. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed., 2002. p. 135-163.

SILVEIRA, Éder. *A cura da raça*. Eugenia e higienismo no discurso médico sul-riograndense nas primeiras décadas do século XX. Passo Fundo: UPF, 2005.

_____. Sanear para integrar: a cruzada higienista de Monteiro Lobato. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 31, n. 1, p. 181-200, jun. 2005.

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1977. 3 v.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/USP, 1971.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação. In: SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed., 2002. p. 11-31.

SPIX, J. P. v.; MARTIUS, C. F. P. v. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. 3 v.

STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens (1548-1555)*. Rio de Janeiro: Dantes, 1998.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAUNAY, Visconde de. *Irecê a Guaná*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

TAYLOR, Charles. A importância de Herder. In: _____. *Argumentos filosóficos*. São Paulo: Loyola, 2001.

THEVET, André. *As singularidades da França Antártica*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Nós e os outros: A reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

TZARA, Tristan. Manifesto do Senhor Antipirina: Julho de 1916. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: Apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 123-145.

VALÉRY, Paul. De l'Histoire. In: _____. *Regards sur le monde actuel et l'autres essais*. Paris: Gallimard, 2002. p. 35-38.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História*. Org. Nilo Odália. São Paulo: Ática, 1979. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

_____. Florilégio da poesia brasileira: 1850. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: Textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 209-267.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Ideologia Curupira: Análise do discurso integralista*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. O Édipo sem Édipo de Oswald de Andrade. *Caros Amigos*, São Paulo, maio de 2002.

_____. Viva o artigo: A vela de Oswald de Andrade e a vila de Noel Rosa. *Caros Amigos*, São Paulo, set. 2004.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEGNER, Robert. América, alegria dos homens: uma leitura de *Visão do Paraíso* e de *Wilderness and Paradise in Christian Thought*. In: ROCHA, João Cezar Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe: Pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UERJ/Topbooks/UniverCidade, 2001. p. 367-375.

WEHLING, Arno. *Estado, História, Memória: Varnhagen e a Construção da Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

WHITE, Hayden. O fardo da história. In: _____. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 39-63.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YOUNG, Robert J. C. *Desejo colonial: Hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: Textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*. Disponível em : <<http://www.gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 23 set. 2004.