



Este livro reúne uma sequência de textos que representam, em sete momentos distintos da nossa história, formulações literárias do nacionalismo brasileiro. A seleção foi estabelecida sob o critério primacial da disponibilidade em domínio público, a fim de que os textos servissem como material pedagógico básico de apoio à realização do minicurso “200 anos de nacionalismo literário no Brasil”, promovido em conjunto por embaixadas e consulados brasileiros nas cidades de Maputo, Varsóvia, Helsínque, Santiago, São José, Seul, Tóquio, Assunção, Cantão, Madri e Barcelona. Essa rede de postos diplomáticos convidou leitores da rede do Instituto Guimarães Rosa, professores universitários e intelectuais locais para ministrar, ao longo do ano de 2022, um curso online sobre nacionalismo na literatura brasileira com foco nos leitores estrangeiros. Além de apresentar a seleta de textos base, a presente obra reúne as transcrições das aulas do curso e dois textos de comentário crítico ao tema do nacionalismo considerando os parâmetros apresentados pela breve antologia. Além de funcionar como memória da iniciativa, o livro tem como objetivo estimular o trabalho com esses textos em situações de ensino-aprendizagem de português e literatura brasileira no exterior, bem como estimular que iniciativas com metodologias semelhantes possam ser desenvolvidas para amplificação do alcance do conhecimento da literatura brasileira no mundo.



A Portaria nº 365 do Ministério das Relações Exteriores, de 11 de novembro de 2021, dispõe sobre o Grupo de Trabalho do Bicentenário da Independência, incumbido de, entre outras atividades, promover a publicação de obras alusivas ao tema.

No contexto do planejamento da efeméride, a FUNAG criou a coleção “Bicentenário: Brasil 200 anos – 1822-2022”, abrangendo publicações inéditas e versões fac-similares. O objetivo é recuperar, preservar e tornar acessível a memória diplomática sobre os duzentos anos da história do país, principalmente volumes que se encontram esgotados ou são de difícil acesso. Com essa iniciativa, busca-se também incentivar a comunidade acadêmica a aprofundar estudos e diversificar as interpretações historiográficas, promovendo o conhecimento da história diplomática junto à sociedade civil.



Nacionalismo na literatura brasileira

Alexandre Pilati (Org.)



Alexandre Pilati (Org.)

Nacionalismo na literatura brasileira: coleção de textos para o Bicentenário da Independência (1822-2022)



Alexandre Pilati é professor associado do departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT) da Universidade de Brasília. Desde 2008, atua nos cursos de graduação em Letras - Português e Português do Brasil como Segunda Língua (PBSL). Tem como temas de pesquisa centrais a formação da literatura brasileira, a poesia e o ensino de literatura. Realizou estágio pós-doutoral na Universidad de Buenos Aires (Argentina) e foi *visiting professor* por duas temporadas na Università degli Studi di Perugia (Itália). Atuou como consultor técnico das Propostas Curriculares da Rede de Ensino do Itamaraty no exterior: *Cursos de literatura brasileira* (FUNAG, 2020) e *Ensino de literatura infantil/infantojuvenil* (FUNAG, 2022). Colaborou como organizador das publicações do Ministério das Relações Exteriores/Instituto Guimarães Rosa *Panorama da contribuição do Brasil para a difusão do português* (FUNAG, 2021) e *Glossário de literatura brasileira para leitores estrangeiros* (FUNAG, 2023). Ministrou oficinas de escrita criativa e leitura literária para formar mediadores de etapas preparatórias para as Olimpíadas de Português como Língua de Herança em 2022 e 2023. É autor, entre outros, de *Poesia na sala de aula* (Pontes, 2017) e *Literatura brasileira no exterior* (Pontes, no prelo). E-mail: <alexandrepilati@unb.br>



Alexandre Pilati (Org.)

Nacionalismo na literatura brasileira:

coleção de textos para o Bicentenário
da Independência (1822-2022)



FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO
BRASIL



Nacionalismo na literatura brasileira:

**coleção de textos para o Bicentenário da
Independência (1822-2022)**

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Ministro de Estado	Embaixador Mauro Luiz Jecker Vieira
Secretária-Geral	Embaixadora Maria Laura da Rocha

FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO

Presidente	Embaixadora Márcia Loureiro
Diretor do Centro de História e Documentação Diplomática	Embaixador Gelson Fonseca Junior

Diretor do Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais	Ministro Almir Lima Nascimento
---	--------------------------------

Conselho Editorial

Ana Flávia Barros-Plataiu	Maitê de Souza Schmitz
Daniella Poppius Vargas	Maria Regina Soares de Lima
João Alfredo dos Anjos Junior	Maurício Santoro Rocha
Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos	Rogério de Souza Farias

A Fundação Alexandre de Gusmão – FUNAG, instituída em 1971, é uma fundação pública vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e tem a finalidade de levar à sociedade informações sobre a realidade internacional e sobre aspectos da pauta diplomática brasileira. Sua missão é promover a sensibilização da opinião pública para os temas de relações internacionais e para a política externa brasileira.

A FUNAG, com sede em Brasília, conta em sua estrutura com o Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais – IPRI e com o Centro de História e Documentação Diplomática – CHDD, este último no Rio de Janeiro.



Alexandre Pilati (Org.)



Nacionalismo na literatura brasileira:

**coleção de textos para o Bicentenário da
Independência (1822-2022)**



BRASÍLIA, 2023

Direitos de publicação reservados à
Fundação Alexandre de Gusmão
Ministério das Relações Exteriores
Esplanada dos Ministérios, Bloco H, anexo II, Térreo
70170-900 Brasília-DF
Tel.: (61)2030-9117/9128
Site: gov.br/funag
E-mail: funag@funag.gov.br

Coordenação-Geral:

Henrique da Silveira Sardinha Pinto Filho

Equipe Técnica:

Alessandra Marin da Silva
Ana Clara Ribeiro Teixeira
Denivon Cordeiro de Carvalho
Fernanda Antunes Siqueira
Gabriela Del Rio de Rezende
Luiz Antônio Gusmão
Nycole Cardia Pereira

Revisão:

Acauã Lucas Leotta

Programação Visual e Diagramação:

Varnei Rodrigues – Propagare Comercial Ltda.

As opiniões emitidas nesta publicação são de responsabilidade do autor e não refletem necessariamente a posição do governo brasileiro.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

-
- N124n Nacionalismo na literatura brasileira: coleção de textos para o Bicentenário da Independência (1822-2022) / Alexandre Pilati (Org.). -- Brasília : FUNAG ; Instituto Guimarães Rosa, 2023.
208 p. --(Bicentenário Brasil 200 anos - 1822-2022)
ISBN: 978-85-7631-929-0
1. Nacionalismo literário. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura brasileira - História.
I. Pilati, Alexandre. II. Instituto Guimarães Rosa. III. Título. IV. Série.

CDD-B869.09

Depósito legal na Fundação Biblioteca Nacional conforme Lei no 10.994, de 14/12/2004.
Elaborada por Sueli Costa - Bibliotecária - CRB-8/5213
(SC Assessoria Editorial, SP, Brasil)

Sumário

INTRODUÇÃO: “A PALAVRA BRASILEIRA”	9
Alexandre Pilati	
NOTAS BIOGRÁFICAS	43
DISCURSO SOBRE A HISTÓRIA DA LITERATURA DO BRASIL	45
Domingos José Gonçalves de Magalhães	
SELETA DE POEMAS	51
Gonçalves Dias	
ÚRSULA	59
Maria Firmina dos Reis	
COMO E PORQUE SOU ROMANCISTA	65
José de Alencar	
NOTÍCIA DA ATUAL LITERATURA BRASILEIRA (INSTINTO DE NACIONALIDADE)	71
Machado de Assis	

<i>ESAÚ E JACÓ</i>	77
--------------------	----

Machado de Assis

SELETA DE POEMAS [DO LIVRO <i>CLÃ DO JABUTI</i>]	85
---	----

Mário de Andrade

AULAS TRANSCRITAS

“DISCURSO SOBRE A HISTÓRIA DA LITERATURA DO BRASIL” (1836), DE DOMINGOS JOSÉ GONÇALVES DE MAGALHÃES	101
--	-----

Gustavo Serqueira Guimarães

SELETA DE POEMAS DE GONÇALVES DIAS	115
------------------------------------	-----

Gabriel Borowski

<i>ÚRSULA</i> – 200 ANOS DE NACIONALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA	125
---	-----

Alexandre Ferreira Martins

Thamis Larissa Silveira

“COMO E PORQUE SOU ROMANCISTA”, DE JOSÉ DE ALENCAR	141
--	-----

Fernanda Oliveira

“INSTINTO DE NACIONALIDADE”, DE MACHADO DE ASSIS	151
--	-----

Alfonso Chase Brenes

<i>ESAÚ E JACÓ</i> E A AMBIVALÊNCIA HISTÓRICA	161
---	-----

Valteir Vaz

MÁRIO DE ANDRADE E O MODERNISMO	171
Ana Paula Freitas de Andrade Mariana do Nascimento Ramos	
POSFÁCIO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL	187
Priscilla Lopes d' El Rei	
NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES	203

Introdução

“A palavra brasileira”

1. O sistema literário como campo de problemas

A literatura foi talvez um dos vetores mais avançados do contraditório processo de independência que o Brasil vivenciou ao longo do século XIX, cujo marco político de 1822 referenciamos hoje, duzentos anos depois. Nos momentos que podemos considerar como “decisivos” para o nacionalismo literário e que se estendem, se formos generosos, dos últimos anos do século XVIII até meados do século XX, a ideia de construção do país se tornou um valor fundamental do “desejo dos brasileiros de terem uma literatura”¹. Evidentemente, também na literatura, apesar da consumação do sistema, tudo se deu com altos e baixos: promessas de futuro alternaram-se com golpes de regressão; passos de progressismo tropeçaram em pedras de conservadorismo; certas vozes se calaram enquanto umas desrecalcaram problemas e outras fizeram questão de impor o silêncio. Tudo somado, é inegável que, através da literatura (poesia, narrativas, teatro e crítica), foi possível tornar a ideia de país um campo de problemas mais concreto e, portanto, mais visível e mais acessível à ação dos sujeitos sociais do país que, então, começava a se constituir. O condão da literatura não foi outro senão o de manejar o “Brasil como problema”² nesses anos em que o nacionalismo foi substância

1 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2000.

2 Aqui nos remetemos à expressão que dá título à famosa obra de Darcy Ribeiro (*O Brasil como problema*. Rio de Janeiro: Global, 2016), pois interessa-nos muito a chave problematizadora que ele constitui com seus escritos para a abordagem do nacionalismo em termos “incomodados”. Note-se a esse respeito a passagem: “Somos um rebento mutante, ultramarino,

fundamental dos temas e questão inescapável para a constituição da forma literária à periferia do mundo europeu.

Tal é o grande valor dos textos que se apresentarão doravante. Nosso interesse neles é a capacidade que têm de nos ajudar hoje a problematizar a experiência cultural e social do país, pensar as funções hodiernas do nacionalismo, ponderar os problemas da mistificação das letras europeias em desfavor da vida brasileira, avaliar o embate entre tradição e progresso e pôr em contexto as tensões formativas da literatura em relação à ideia de uma nação livre, soberana, autodeterminada, plural e inclusiva. Como não os tomamos como representações do Brasil, sob o sentido de reflexo mecânico que essa palavra pode aduzir, os textos nos convidam a um percurso cheio de dificuldades que possibilitou a estruturação de certos particulares nacionais, os quais, por sua vez, quando postos em tensão com a caminhada do sistema-mundo, podem evidenciar a força crítica do sistema literário, que, em seus melhores momentos, esteve sempre à altura das mais duras e vibrantes complexidades de nossa História.

Perceber a força histórica e estética dos textos reunidos neste volume implica considerar a literatura brasileira como sistema, tal como terá indicado Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira*. Nesse estudo clássico da crítica literária brasileira, ele próprio testemunha de uma etapa tardia do nacionalismo literário do país, Candido apresenta a concepção de “literatura como sistema”, tomando para a sua análise a organicidade social das interações dinâmicas, historicamente determinadas, entre autores, público e obras. A maturação desse processo constitui o sistema literário brasileiro, segundo Antonio Candido, ainda em fins do século XIX, o que ficaria atestado, entre outras coisas, pela amplitude nacional e crítica da obra de Machado de Assis. Essa obra só será possível graças à retomada problematizadora que faz dos seus predecessores, árcades e românticos, os quais são postos em chave de contraste com a literatura supranacional, especialmente a europeia. A posição original que Machado de Assis ocupa em termos mundiais é devida, sem sombra de dúvida, à vida brasileira

da civilização ocidental europeia, na sua versão ibero-americana. Produto da expansão europeia sobre as Américas, que, destruindo milhares de povos, modelou com o que restou uns poucos novos povos, multiformemente refeitos. Todos configurados como extensões da metrópole que regeu a colonização, impondo sua língua e suas singularidades”.

que é transposta para a forma literária concebida por Candido como dimensão cultural e política privilegiada de síntese entre “particularismos e cosmopolitismos”. Sob a ótica da constituição do sistema literário nacional, o autor de *Dom Casmurro* teria sabido aproveitar o melhor da “causalidade interna” da literatura brasileira, alçando, assim, a um patamar novo de exigência estética a referência dos literatos ao país.

Nos termos colocados por Candido, é fundamental para a constituição do sistema literário o esforço empenhado dos intelectuais árcades e românticos que lutaram, apesar das limitações materiais do tempo da ex-colônia e do Império dito independente, por dar vazão ao “desejo dos brasileiros de terem uma literatura”, especialmente considerando nas suas produções a atenção que por força deveria ser dada aos temas nativos, que, sob essa perspectiva, converter-se-iam em índice de nacionalismo literário. Tal visão dos autores desses momentos decisivos acerca da constituição do sistema literário é claramente, a um só tempo, funcional e limitada. Entretanto, é inegável o poder formativo que demonstra. Por isso, Candido dirá, em sua obra, que a literatura brasileira desse tempo foi “uma literatura empenhada” e que traço essencial desse empenho encontrava-se na revelação do que era, aos olhos daqueles autores, “efetivamente brasileiro”. Eis as coordenadas de nacionalismo literário que nos interessam para provocar o leitor à problematização dessa ideia à luz dos textos reunidos neste volume.

Com precisão, Roberto Schwarz aponta para a dimensão produtivamente crítica do ângulo formativo que Antonio Candido desenvolverá para observar o processo de formação nacional do sistema literário. Diz o comentador que no pensamento formativo:

O nacionalismo literário é entendido como força e finalidade efetiva, a que, no entanto, o crítico, sendo aliás internacionalista convicto, não adere. Este lhe reconhece produtividade até certo momento, a dimensão de progresso relativo, o que não impede de lhe notar e objetar também as funções de encobrimento ideológico, de imposição de padrões de classe, além da indiferença à qualidade estética, “defeitos” assinalados com uma ironia peculiar, que é ela mesma um achado literário, a condensação feliz de um prisma estético-político substantivo. O ponto de vista é diferenciado e sem mitos: depois de ter sido uma aspiração, a

formação do sistema literário brasileiro é um fato, com vantagens e vícios a especificar.³

Dessa forma, o campo de questões se constitui teórica e criticamente, mas não se conforma como adesão às “ilusões redentoras do nacionalismo”, pois, como pondera Schwarz, o sistema literário constituído é um “passo considerável”, mas insuficiente. É com essa perspectiva crítica que abordaremos nesta introdução algumas obras essenciais para a compreensão e a análise das contradições vivas da literatura brasileira no enfrentamento do difícil processo de definição de si mesma.

A sequência de formulações literárias do nacionalismo brasileiro que se apresenta ao leitor é formada por uma seleção de textos reunidos sob o critério primacial da disponibilidade em domínio público, para servirem como material pedagógico básico de apoio à realização do minicurso “200 anos de nacionalismo literário no Brasil”⁴. Em ordem cronológica, os textos são:

- Trecho do “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (manifesto publicado na revista *Nicttheroy* em 1836).
- Seleta de poemas de Gonçalves Dias: “Canção do exílio” e “O canto do guerreiro”, de *Primeiros cantos* (1846), e “Canção do Tamoio”, de *Últimos cantos* (1851).
- Capítulo II (“O delírio”), do romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis.
- Trecho de “Como e porque sou romancista”, texto autobiográfico de José de Alencar escrito em 1873 e publicado em 1893.

3 SCHWARZ, Roberto. Sobre a *Formação da literatura brasileira* (notas do debatedor). In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 18-19.

4 O curso “200 anos de nacionalismo literário no Brasil” foi promovido em conjunto por embaixadas e consulados brasileiros nas cidades de Maputo, Varsóvia, Helsinque, Santiago, São José, Seul, Tóquio, Assunção, Cantão, Madri e Barcelona, que convidaram leitores, professores e intelectuais locais para ministrar um curso online sobre nacionalismo na literatura brasileira. A seleta de textos nasceu da necessidade de organizar-se um material de apoio didático composto por fontes disponíveis em domínio público e representativas da história do nacionalismo literário brasileiro.

- “Notícia da atual literatura brasileira” (Instinto de nacionalidade), artigo de Machado de Assis publicado em *Novo Mundo*, em 24 de março de 1873.

- Excertos de *Esau e Jacó* (1904), romance de Machado de Assis: Capítulo XLIX (“Tabuleta velha”); Capítulo LXII (“Pare no D”) e Capítulo LXIII (“Tabuleta nova”).

- Seleta de poemas de Mário de Andrade, extraídos do livro *Clã do jabuti* (1927): “O poeta come amendoim”, “Carnaval carioca” e “Dois poemas acreanos”.

2. Quatro compassos de nacionalismo romântico

2.1. Magalhães e o suspiro abstrato do nacionalismo romântico

Já no “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, começa a desenhar-se, malgrados os limites evidentes da ótica romântica que enquadra, no século XIX, o processo histórico e literário em delineamento nacional, o campo de problemas que nos interessa apresentar ao leitor. Magalhães, autor do livro que se considera a obra inaugural do romantismo brasileiro (*Suspiros poéticos e saudades*, de 1836), empreende, no seu “Discurso”, um exercício genealógico e retórico, que não descarta alguma historiografia literária nem certa abordagem crítica da história da colonização interessante às elites letradas do tempo. No trecho que recolhemos nesta seleção, alguns aspectos serão especialmente curiosos, considerando-se a abordagem que desejamos dar ao texto nos marcos do processo de constituição do sistema literário em paradigma nacional.

A atmosfera de que se alimenta a argumentação de Magalhães é a do processo colonial, onde o traço da dicotomia entre a necessidade da expressão local e da sintonia com a “civilização letrada” eleva-se ao nível de questão fundamental para a estética nacionalista que era preciso constituir-se. Trata-se, aos olhos do autor, de construir uma literatura que, sendo brasileira, precisaria estar também à altura dos “modelos europeus”. Para tanto, contraditoriamente, era preciso realizar um esforço de diferenciação temática e de rejeição, ao menos aparente, dos modelos exógenos. Assim, muito da graça do texto para o leitor de hoje vem dos malabarismos retóricos que o autor precisa fazer para que a perspectiva brasileira se constitua como um

particular válido e da maneira como o poeta esbate-se tentando manejar os seus limites históricos.

Vejamos, pontualmente, alguns dos elementos mais instigantes do trecho selecionado, na ordem em que aparecem no texto. Primeiramente, destaque-se a figura do indígena que já aparece como existência nativista dotada de um valor social e estético distinto do dos portugueses, por quem o ponto de vista, por assim dizer, brasileiro, constrói empatia. O que podemos perceber nessa abordagem é um trabalho com o princípio da “nota específica” brasileira, que, da perspectiva dos nossos primeiros românticos, resplandeceria de modo cabal no uso dos elementos naturais caracterizadores da chamada “cor local”, notadamente a natureza e as culturas indígenas. Construir, entretanto, os contornos estéticos da “cor local” exigia um esforço de distinção entre o brasileiro e “os portugueses”, ou “os europeus”. A esses Magalhães se refere no texto como agentes da iniquidade que é sofrida pelos indígenas e pelos brasileiros, que, retoricamente, constituem um mesmo “lado” da questão nacional. Nesse contexto também a instituição da escravidão é criticada, tanto quanto a violência contra indígenas e o desprezo ao brasileiro, o que torna ainda mais visível, nas linhas selecionadas, uma crítica à ação colonialista de Portugal, embora o autor trabalhe em tudo com um grau elevado de abstração, que não o deixa tocar o âmago material dos problemas do processo social da colônia. Sabemos bem que as iniquidades do processo repercutem de modo diverso e assimétrico em cada um dos grupos sociais aludidos nesse conjunto que se contrapõe, no texto, ao “europeu”. Interessa, todavia, que o âmbito brasileiro se constitui intelectualmente e idealmente da superação dessas diferenças para reforçar a distinção em relação aos portugueses. Sem ser necessariamente uma postura libertária, trata-se de um esforço claramente independentista, coerente com os valores da época e essencial para a seleção de elementos constituidores da estética nacionalista do romantismo.

A limitação, portanto, abastece-se de um traço positivo que foi determinante para o sistema: o caráter “empenhado”⁵ da argumentação de Magalhães. A poética nacional que, em fim de contas, está propondo o autor dos *Suspiros poéticos e saudades* demanda o desenvolvimento de um

5 Cf. CANDIDO, Antonio. Uma literatura empenhada. In: *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2000.

paradigma próprio, que, àquela altura, é claro, ainda se achava extremamente dependente dos modelos do romantismo europeu, mas que, pouco a pouco, com o esforço empenhado da literatura de corte nacional, foi-se transformando em algo mais completo e mais próprio. Nesse momento inicial da investigação do problema da literatura local sob perspectiva nacional, já se destaca um repositório comum de substância material do instinto empenhado dos literatos brasileiros do século XIX: a relação entre poesia e história que é estabelecida por Magalhães e a consciência que ele apresenta acerca da posição social do “autor brasileiro”, que se subentende, no trecho que lemos, não ser levado a sério pelo português. É por isso que no “Discurso”, considerados todos os seus problemas, se pode perceber o desenho de uma ideia de literatura como chave para a construção da noção de nacionalidade, a qual se realizou, nos melhores momentos, com potência crítica do progresso civilizacional europeu, embora fundamentalmente articulada a ele. Como é evidente, não é este ainda o caso de Magalhães, mas seu texto, como testemunha do tempo, é capaz de captar os germens de um processo que se constitui para além das veleidades e da consciência dos autores considerados individualmente. Os maiores limites e as maiores virtudes da argumentação de Magalhães vêm da sua vinculação à moda romântica. Note-se como exemplo de limite crítico, em certa passagem do texto, a invocação do “amor à pátria” como valor abstrato e qualitativo posto em função do processo de constituição de um ponto de vista particular sobre a experiência histórica. Os brasileiros de hoje compreendemos o quanto o “amor à pátria” terá sido problemático em inúmeros momentos de nossa história. Entretanto, haverá também outros elementos postos em jogo de modo bastante produtivo e que darão futuramente boas sugestões de debate e aprofundamento técnico relativamente à nacionalidade literária, feito, por exemplo, a abordagem do idioma como matéria prima do poeta: a língua em que escreve o brasileiro, que é, diz-nos o autor, pouco conhecida na Europa. Outro aspecto que interessa no texto de Magalhães e que deriva de sua condição de romântico na periferia do mundo encontra-se na abordagem que faz da tradição local. Para ele, uma tradição local seria fundamental para que se pudesse enriquecer de referências o poeta em formação, tanto quanto os modelos europeus. Trata-se aqui de um traço fundamental para a constituição do sistema literário nacional: o estabelecimento de uma

“causalidade interna”⁶. Sob esse aspecto, dá-se, em termos literários, a recuperação do passado como fortalecimento do liame de pertencimento e de independência em relação às influências estrangeiras. Por fim, vale ressaltar que o trecho selecionado se conclui indicando que o combate às trevas do país é o combate pela instituição da literatura com matizes nacionais. Tratando-se de ilusão iluminista ou não, o importante é que se indica, em certa medida, a necessidade da constituição de uma literatura nacional, como aspecto orgânico da civilização nos trópicos e como espaço de materialização dos problemas próprios à sociedade brasileira, em cotejo com a mundialização das ideias e do processo social ocidental. Com as lentes de hoje, pois, é que podemos perceber o valor do esforço iniciado por Magalhães, bem como a regressividade embutida em algumas de suas teses, ainda dependentes demais dos paradigmas socioestéticos europeus para serem nacionais de um ponto de vista popular e soberano.

2.2. O canto indígena e o do sabiá: a consolidação do nacionalismo romântico na poesia de Gonçalves Dias

Avancemos à mirada crítica do segundo conjunto de textos da presente coletânea. Gonçalves Dias é um dos autores mais destacados da poesia romântica brasileira, em parte, pelo fato de que consegue, como poucos terão feito à época, articular talento poético, sintonia não subserviente com a estética europeia e expressão justa da cor local nos termos do movimento nacionalista. Não é por outros motivos que se considera a sua poesia como etapa de “consolidação do romantismo” no Brasil. A breve seleta de textos do poeta maranhense aqui apresentada atesta isso de modo evidente e ajuda a ver melhor os passos articulados no problema do desenvolvimento de uma estética nacionalista no Brasil. O leitor encontrará, abrindo a sequência de textos, aquele que talvez seja o poema brasileiro mais dito, lido, estudado e repetido: a “Canção do exílio”. Para o contexto desta coletânea, que palmilha algumas trilhas do nacionalismo literário, interessa perceber que, nesse poema de simplicidade apenas aparente, existe uma chave de

6 Já nos referimos a essa noção anteriormente e, como ela será outras vezes trazida ao palco da discussão, indica-se que se a conheça através de algumas de suas fontes, tais como CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa” e “Literatura de dois gumes”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

universalização da experiência que é tributária do pertencimento à terra natal, alçada à categoria de nação pela forma poética pautada na cisão entre pátria própria e alheia, despida de qualquer retórica contraproducente ao destino propriamente poético das formas. Trata-se de uma transigência em ato do nativismo ao nacionalismo, que a sutil arquitetura do poema dá a ver na dicotomia “cá” e “lá”, cuja solução de conforto para o eu-lírico se sintetiza na repercussão sonora do “á” tônico de “sabiá”, verdadeira imagem sonora que funciona como síntese e projeção do sentimento de saudade e de pertencimento à nação do poeta em condição de exílio. Vale notar que a referência à brasilidade é feita sem grandiloquência, sem impositação oficial, sem retórica reificada. Os símbolos da natureza configuram concretamente os sentimentos do sujeito lírico e alçam a problemática da expressão nacional à altura da melhor poesia, que termina por atingir uma condição rara de universalidade. Gonçalves Dias, portanto, exprime o Brasil como nação distinta de Portugal, sem se valer de códigos petrificados e extraliterários, pois o faz em sintonia com o romantismo de seu tempo. Seu texto propõe poeticamente a conexão profunda entre sentimento de pertença a uma identidade nacional, à qual se chega de modo mais pleno através da simbologia natural da cor local, representada no elemento simbólico chave do poema: as “palmeiras onde canta o sabiá”.

Eis, dessa forma, o paradigma do avanço que representa a poesia de Gonçalves Dias nos termos no nacionalismo literário do século XIX: a expressão da nacionalidade através da sua projeção em símbolos literariamente constituídos que apontam para uma consistência mais universalizante das formas e dos temas, a qual não derroga, de torna-viagem, o vínculo fundamental com a terra. Todavia, entregar-se à formulação literária da nação e à expressão da cor local com o empenho de constituir uma tradição localista para as letras brasileiras será sempre caminhar numa espécie de fio da navalha, que levará até mesmo escritores mais talentosos, como é caso de Gonçalves Dias, a produzirem obras de alcance literário desigual. Poder-se-á perceber isso no cotejo dos dois outros poemas aqui recolhidos, exemplares do indianismo brasileiro, a “Canção do Tamoio” e a “Canção do guerreiro”, esta de *Primeiros cantos* (1846), aquela de *Últimos cantos* (1851). O leitor perceberá uma distinção fundamental entre os dois textos, embora haja evidentes confluências formais e temáticas entre eles. São elementos de aproximação: o gênero poético, a canção; o esquema métrico do verso de

cinco sílabas, com raiz popular e ibérica, conhecido como redondilha menor; a figuração do indígena como guerreiro bravio, raiz da nacionalidade. Como é sabido, o esquema de tradução do indígena como guerreiro, no contexto do romantismo brasileiro, é eivado de contradições e, nos piores casos, não passa de uma aplicação mais ou menos mecânica do padrão do guerreiro medieval europeu a um contexto altamente idealizado do mundo indígena brasileiro. O resultado, em diversos momentos, foi o de literarização postíça do modelo romântico europeu, que se aclimata meio a fórceps, quando os autores remetem ao passado disponível à formulação nacionalista brasileira, fixado na figuração do indígena, como já vimos. Se observarmos bem as duas canções em questão, é possível perceber certo desnível de formulação do elemento indígena como constituinte estético da nacionalidade literária. Salvo engano, na “Canção do guerreiro”, a despeito de seu talento, Gonçalves Dias não conseguirá atingir a plenitude da formulação literária da cor local como valor localista que cumpre, afinal, papel de mediação ao plano nacional interligado à universalidade literária de seu tempo. Os elementos indígenas neste texto, seja quanto ao tema, seja quanto ao vocabulário, tendem a uma apreciação mais pitoresca ou naturalista, que, mesmo sendo poeticamente acima da média no contexto brasileiro do século XIX, resultam em um produto mais atrofiado em termos literários quando o cotejamos com, por exemplo, “Leito de folhas verdes”, “I-Juca Pirama” ou a própria “Canção do Tamoio”. Esta, por sua vez, vale-se do tema indígena para se constituir, de modo muito peculiar, não como peça de expressão limitada da cor local e sim como veículo para a expressão do sentimento humano que atravessa o drama apresentado no texto. A palavra que o pai Tamoio dirige ao filho aumenta a tensão e a carga dramática da obra, refuncionalizando o elemento indígena não apenas como objetivo e destinação última do poema, mas como elemento medial, subordinado a um olhar que supera o pitoresco e projeta o magma lírico/dramático da composição para um horizonte de alcance certamente mais amplificado. Portanto, se estamos corretos na avaliação de que a “Canção do Tamoio”, assim como a própria “Canção do exílio”, aproveita-se de elementos localistas para a constituição de seu valor poético universalizante, podemos concluir que a contribuição que Gonçalves Dias dá ao movimento romântico e ao nacionalismo literário do século XIX está, sobretudo, na potência das tendências supralocalistas que, em sua obra, se constituem também (mas não só) através do tratamento poético meticuloso

dos particularismos ingentes ao projeto romântico de dotar o Brasil de uma literatura equiparável à da metrópole. Tal constituição, fruto do empenho que marca as produções românticas da época, seria, para seus autores, com todas as contradições deste ponto de vista, fato decisivo na elaboração da ideia de uma independência literária.

2.3. *Úrsula* e a figuração romântica da escravidão

O texto que se apresenta logo após a breve seleta de poemas de Gonçalves Dias é um trecho do romance *Úrsula*, da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis. Pouco difundido em sua época, o romance recentemente ganhou repercussão e amplitude de estudos no Brasil, especialmente pelo modo precursor como trata o negro escravizado, sendo, também, importante em termos historiográficos por constituir-se como o primeiro romance escrito por uma mulher brasileira. A cena que contemplamos no Capítulo 2, intitulado “O delírio”, continua a ação apresentada na abertura do romance. O personagem Tancredo, o enfermo que delira na cena que contemplamos, é salvo pelo negro escravizado Túlio após um acidente de montaria, que acompanhamos ainda no primeiro capítulo da obra. Entre eles, surge uma imediata conexão de empatia, derivada do sentimento guia de toda a cena composta em “O delírio”. Antes de aprofundar o tema da compaixão, que media as relações entre os personagens Úrsula, Tancredo e Túlio no trecho recolhido, ressaltemos que a autora inicia o capítulo operando uma descrição da paisagem local com sabor pitoresco e indicando o clima de tristeza, melancolia e, no limite, de mau agouro. Assim, é utilizada a natureza típica brasileira, concebida nos termos da ideologia da cor local, para sublinhar, na composição ficcional da cena, elementos subjetivos, como era muito comum no contexto do romantismo. A tensão, vivida pelos personagens ao longo do capítulo, é, portanto, anunciada pela utilização dos elementos naturais, que se apresentam em chave de cor local e de correspondência subjetiva logo nos primeiros períodos do texto.

A construção da cena, doravante, é circunscrita aos parâmetros da convencionalidade romântica. Aplica-se ao personagem do negro escravizado algo do modelo colhido na Europa, para a caracterização dos personagens oprimidos, tanto quanto se terá feito, guardadas as devidas peculiaridades, com o indígena no caso da poesia indianista. Todavia, é fundamental sublinhar

que, no caso da representação dos negros escravizados em *Úrsula*, apesar da convencionalidade romântica, é muito produtivo literariamente o traço de consciência da condição de exploração que estes personagens apresentam, tanto quanto a atribuição, feita pela narradora a eles, de valores subjetivos de força, vigor e resistência, os quais são manejados como elementos de contraposição dos negros explorados aos senhores de escravos, mesquinhos e perversos. Em outros trechos do romance, essa particularidade da forma composicional dos personagens negros escravizados em *Úrsula* poderá ser muito claramente apreciada. Veja-se, a este título, o trecho em que a escrava Susana relata a história de sua captura e transporte para as terras brasileiras:

Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo da minha alma, só vós o pudestes avaliar!

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras.⁷

Quanto à constituição da personagem Túlio segundo parâmetros de força, heroísmo e resistência, veja-se, por exemplo, a descrição que a autora fará do negro escravizado, noutro trecho já célebre do romance:

O homem que assim falava era um pobre rapaz, que ao muito parecia contar 25 anos, e que na franca expressão de sua fisionomia deixava adivinhar toda a nobreza de um coração bem formado. O sangue africano fervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão; e em balde o sangue ardente que herdara de seus pais, e que o nosso clima e a escravidão não puderam resfriar, em balde – dissemos – se revoltava; porque se lhe erguia como barreira – o poder do forte contra o fraco.⁸

A cena que contemplamos no Capítulo 2 do romance é interessantíssima do ponto de vista da integração do romance à perspectiva de construção de todo contraditória do ideário de independência literária. Nele se

7 REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Brasília: BRASIL/Câmara dos Deputados, 2018. p. 70.

8 Ibid., p. 18.

verifica, a despeito dos grandes avanços em termos de figuração do negro escravizado, frutos de uma literatura empenhada em interpretar e descobrir o Brasil, também uma submissão acentuada dos tipos humanos e sociais às convenções do código romântico importado. Dilema este, como já referimos anteriormente, próprio de todos os escritores brasileiros do tempo, do qual não escaparam mesmo aqueles de grande talento, uma vez que não se o supera voluntariamente.

Para interpretar amplificadamente a cena, será importante ressaltar que a atmosfera que constitui o relato do delírio é o sentimento da compaixão, que marca a relação entre os personagens Úrsula, moça pobre e simples, Túlio, o negro escravizado, e Tancredo, o moço branco e rico. Desde o início do episódio, ainda no Capítulo 1, a autora visa sublinhar a capacidade de empatia de Túlio por Tancredo, o “mancebo enfermo” que vemos delirar no Capítulo 2. Há, mesmo desde o capítulo anterior, através da compaixão atuante na construção ficcional, uma espécie de favorecimento ideal à comunicação entre “duas boas almas”, que se sintonizam pelo padecimento físico e “romântico” (de amor) do personagem Tancredo. Assim é que os três personagens atuantes em “O delírio” sublimam as suas posições pessoais e corrigem as graves assimetrias sociais do Brasil escravista através do elemento sentimental/ideológico da compaixão, de raiz cristã, que põe em equivalência de perspectivas, momentaneamente e idealmente, o branco rico, a moça livre pobre e o negro escravizado.

O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa registra que “compaixão” é o: “sentimento piedoso de simpatia para com a tragédia pessoal de outrem, acompanhado do desejo de minorá-la; participação espiritual na infelicidade alheia que suscita um impulso altruísta de ternura para com o sofredor”. A compaixão é, assim, como elemento ficcional, a atmosfera idealizante e ideológica (vinculada à tradição cristã) que determina as características íntimas das personagens que interagem na cena. A mediação básica, pois, das relações humanas postas em movimento no trecho recolhido é a empatia, que recebe impulso de universalização e de abstração pela via cristã, criando sintonia de compadecimento com o enfermo, ponto cenográfico central em relação ao qual as posições de Úrsula e Túlio terminam por equivaler-se em termos de figuração literária. Esta é, pois, a base temática e conceitual incontornável da cena e talvez do romance como um todo, que felizmente

não fica preso à pura convenção, como já atestado nos trechos acima reproduzidos.

Talvez, portanto, seja possível dizer que tema central do romance é a busca por uma humanidade abstrata que reside nos “bons corações”, que a escravidão e a opressão dos brancos livres na ordem escravocrata desmentem de modo patente. É nesse enquadramento idealista que a compaixão será tomada, romanticamente, como o vetor das relações humanas iluminadas no enquadramento ficcional. Dentro dele, o negro escravizado é colocado em cena literariamente em tendencial “igualdade de condições” com os personagens brancos, o que dá lastro para que ele afirme o seu sofrimento em primeira pessoa. O leitor de hoje não deixará de perceber no texto, por exemplo, o quanto a forma do romance acaba pagando o preço alto da convencionalização romântica, cuja consequência, no mais das vezes, é a de achatar psicologicamente as personagens. No trecho lido, por exemplo, podemos ressaltar, a esse respeito, o uso de uma retórica excessivamente literária e a extrema idealização da personagem Úrsula, que, romanticamente, é qualificada com expressões extremamente padronizadas como: “anjo de sublime doçura”, “ingênua e singela”, “timidez”, “pobre flor do deserto”. Como se vê, a figura da mulher construída no texto, a partir do delírio do enfermo, é plena da convencionalidade romântica, o que não impede que o romance também abra oportunidade para algumas sutis fraturas desse monólito de convenções importadas. Aliás, reitere-se que esses são menos problemas do romance em si do que de seu tempo e da sua condição de tributário do empenho literário em equivaler a criação literária brasileira ao modelo europeu, sendo este o modo peculiar segundo o qual se dá a inscrição do livro no panorama do nacionalismo literário a que este conjunto de textos alude.

De todo modo, apesar das limitações da forma artística, que padece por ser bastante convencionalizada no romance de Maria Firmina dos Reis, deve-se registrar a tentativa exitosa de figuração do negro escravizado. Com esta tentativa, se delineia já no início da segunda metade do século XIX o quadro de matrizes culturais formadoras da cultura brasileira, o qual o movimento romântico pôs em curso, explorando de modo constante, embora quase sempre artisticamente irregular, os vetores do indianismo, da chaga da escravidão, da aclimação da cultura europeia à esgarçada

vida social do país. Todas essas seriam questões aproveitadas, em alguma medida, para o desenvolvimento, por exemplo, das realizações machadianas do fim do século, ou da literatura de Lima Barreto, no início do século XX, e mesmo do movimento modernista, cujo marco será a Semana de Arte Moderna de 1922. Tal repercussão sólida atesta, em suma, o quanto, num período relativamente curto, foi possível amadurecer, através de uma causalidade interna, temas, formas e questões próprias, o que contribuiu para a consolidação do sistema literário e de suas linhas de força dominantes quando se considera o tema do nacionalismo literário.

2.4. Nacionalismo como critério estético: o caso d'O *Guarani*

Considerando a perspectiva proposta para, nesta introdução, analisarmos as linhas de força do sistema literário em formação, é inescapável considerar sob chave crítica a obra e a figura de intelectual empenhado de José de Alencar. Para isso, é extremamente instigante o trecho escolhido do texto autobiográfico “Como e por que sou romancista”, escrito em 1873, apenas quatro anos antes do falecimento do autor, em 1877, com 48 anos. Na altura da redação dessa pequena autobiografia literária, que viria a público apenas em 1893, Alencar já era um autor muito conhecido e influente, graças à sua atuação pública como jornalista e romancista. Naquele ano, boa parte da obra romanesca importante do autor já havia sido publicada, bastando, para que tenhamos ideia do ponto de vista de onde nos fala Alencar, dizer que já eram livros reconhecidos na literatura brasileira do tempo: *O Guarani* (1857), *Lucíola* (1862), *Iracema* (1865) e *O gaúcho* (1870).

O trecho aqui recolhido encontra sua relevância, nos termos do processo de desenvolvimento do nacionalismo literário brasileiro no século XIX, na tentativa empenhada de Alencar de se situar no contexto da tradição do romance histórico europeu e de discernir o seu próprio lugar na necessária construção da originalidade particular, através da elaboração de um romance histórico com tema brasileiro e perspectiva, por assim dizer, “americana”, prenhe do valor literário da “cor local” como tentativa síntese das peculiaridades da experiência histórica, estética e social do país nascente. Como se poderá perceber, o autor é muito ciente dos principais elementos envolvidos na elaboração do paradigma literário nacional brasileiro, que, dialeticamente, como já temos visto, precisará combinar equivalência aos

modelos europeus com expressão do particular brasileiro. Alencar vê-se, nesses termos, como alguém que, efetivamente, realiza de modo bem-sucedido tal projeto romântico de dar concretude ao já aqui mencionado “desejo dos brasileiros de terem uma literatura”.

Primeiramente convoca-nos a atenção no excerto coligido a representação de certa maturidade do circuito autor-obra-público, tendo como veículo o jornal, onde Alencar irá publicar os três primeiros romances de grande repercussão *Cinco minutos* (1856), *A viuvinha* (1857) e finalmente, o tema central do texto, *O Guarani* (1857). Há nessa menção ao trabalho como jornalista no *Diário do Rio de Janeiro* um aceno à situação privilegiada de que o autor gozava no tempo, agindo como um autor profissional num ambiente bastante pobre em termos de trocas culturais, profissionalização dos processos de produção da literatura e mesmo de formação de público leitor. Ainda que precário se comparado ao que se verificaria nas grandes capitais europeias de onde brotavam os modelos literários nos quais os românticos brasileiros se inspiravam, tal circuito atesta a maturidade material necessária para que o sistema literário possa adensar as suas experiências e avançar em termos da busca de uma forma literária própria, capaz de interferir no âmbito mais geral da literatura-mundo. Alencar, no início do trecho a que nos referimos, apresenta sem falsa modéstia o quanto era reconhecido e o quanto repercutiam os seus primeiros livros entre o público leitor da então capital do Império brasileiro. A menção ao processo de escrita e publicação de *Cinco minutos* e de *A viuvinha* serve também à introdução do relato de produção e publicação de *O Guarani*, que, como já dito, é o centro do argumento dessa parte do texto. Na passagem dos dois primeiros livros a *O Guarani* fica patente algum ressentimento da parte do autor quanto à repercussão que este terá tido na época, em princípio menor ou menos espontânea do que aquela dos seus dois primeiros romances. Além do mais, com a menção aos livros menores, de excelente acolhida junto ao público, o autor destaca também o salto que conseguiu dar, na sua trajetória como romancista nacional, da produção “corriqueira”, “ligeira”, característica das duas primeiras obras focadas nos costumes da vida fluminense para a ambiciosa construção do verdadeiro “romance histórico brasileiro”, que, em suas palavras, seria inaugural da legítima “literatura americana” que é *O Guarani*, equiparando-se a grandes modelos românticos do gênero, como se verá.

Algo que fica claro no texto é que, sendo uma autobiografia literária, o autor não economiza em um esforço personalista (para dizer o mínimo) para se colocar, retoricamente, ao lado do escocês Walter Scott e do americano Fenimore Cooper (e talvez mesmo acima deste) e, certamente, muito acima do português Mendes Leal (no que, aliás, não deixa o cearense de ter razão). Esses os três personagens usados por Alencar: Scott, Cooper e Mendes Leal. Eles serão as referências básicas para que se construa uma argumentação a favor da qualidade literária precursora de *O Guarani*, que seria o verdadeiro romance histórico que poderia receber a alcunha de brasileiro, obra em que a “cor local” atuaria como elemento determinante do valor estético.

Alencar é, sem dúvida, o mais talentoso e prolífico romancista do período romântico brasileiro, cumprindo importante papel de precursor em termos de desenvolvimento dos temas locais e da proposição de uma certa “cartografia literária brasileira”, que o fez tentar figurar literariamente tanto o indígena quanto os tipos sociais de variada extração geográfica como os habitantes da corte, dos arrabaldes, até os gaúchos e os sertanejos, entre outros. Considerada essa importância, podemos perceber que o objetivo principal do trecho é situar, segundo a sua própria perspectiva, a relevância de *O Guarani* como romance precursor da prosa indianista e como realização equivalente das grandes obras do gênero do romance histórico, que são referenciadas através dos nomes já citados de seus autores. O argumento concentra-se, portanto, em tentar enquadrar o romance de 1857 numa linhagem maior e de grandes representantes, desprezando, sob esse aspecto, a tentativa de romance histórico do português Mendes Leal, intitulada *Calabar*, a qual hoje é efetivamente quase esquecida, pela irrelevância estética. Toda a argumentação alimenta-se, assim, da insistência de Alencar na retórica que sublinha o peso positivo do particularismo brasileiro na construção do seu romance. O que se vê, portanto, através da elegância e da inteligência que são próprias às letras alencarianas, é uma certa profissão de fé na natureza, como inspiração básica para a construção do romance, e não na imitação ou importação irrefletida do modelo exógeno, europeu ou americano. A originalidade de *O Guarani* viria, segundo o seu ator, de um certo espontaneísmo da origem da criação, que teria raízes na força irresistível da natureza local. Note-se, a esse respeito, a passagem que nos parece central para bem apurar o papel da natureza na construção do romance, segundo a argumentação de Alencar: “o mestre que eu tive, foi

esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso pôr onde minha alma penetrou no passado de sua pátria”. Daí deriva a sua originalidade em relação, por exemplo, ao modelo de Cooper, cuja possível semelhança se daria pela participação de ambos em uma mesma história, marcada pelas contradições próprias das colônias do “novo mundo”.

O interesse do texto hoje, portanto, para a discussão acerca do nacionalismo literário, refere-se à originalidade e à pretensa necessidade histórica da assunção, na literatura brasileira, de um verdadeiro “romance americano”, que, conforme Alencar, encontra-se já feito e de modo precursor, por *O Guarani*. A questão, todavia, ao menos nesse texto recolhido, fica ainda submetida à problemática dos temas, não abordando a forma do romance em si. A defesa que Alencar faz de seu romance encaminha-se para o pressuposto (romântico e útil à perspectiva nacionalista da literatura) da equivalência plena entre grandiosidade da natureza, espontaneidade da sua captação literária e arrebatamento sincero transferido à ficcionalização de um período histórico do passado do país. Tal traço localista e sua primazia no argumento alencariano são evidentemente funções dos torneios retóricos do autor, pois bem sabemos que dizer “romance americano” é já referir que se está reproduzindo algo que se relaciona, se liga ou se enquadra em uma certa tradição letrada, não espontânea e não natural, criada na Europa, ou seja: a forma romance.

Dessa forma, o texto de Alencar tenta esconder, mas não consegue recalcar o fato fundamental para a constituição do sistema literário brasileiro. Esse fato fundamental poderia ser resumido da seguinte forma: o esforço de diferenciação nacional da literatura brasileira padece da ocultação do outro lado da moeda, que é a inescapável condição de importação das formas. Atentemos, entretanto, que a importação não é necessariamente um problema, sendo condição histórica intransponível pelo voluntarismo de qualquer autor brasileiro, a despeito de seu talento. O limite de Alencar talvez esteja, como nos ensinará a ver Machado de Assis, na defesa da brasilidade do romance como peso determinante do julgamento de seu valor estético. Eis, portanto, delineada a fronteira dessa discussão proposta pelo grande romancista romântico que é, por sua vez, superada pelo formulador

do “instinto de nacionalidade”, curiosamente publicado no mesmo ano em que Alencar escrevia as linhas de sua autobiografia literária.

3. Nacionalismo ao revés: o caso de Machado de Assis

O artigo de Machado de Assis intitulado “Notícia da atual literatura brasileira”, conhecido mais amiúde pela expressão que representa a súpula do seu argumento, ou seja, “instinto de nacionalidade”, é fundamental para a compreensão do amadurecimento do sistema literário brasileiro em perspectiva nacional. Atento criticamente a seus predecessores, o autor irá ponderar criticamente as contribuições destes para o delineamento dos contornos da literatura nascente, mas ainda não existente, conforme o seu ponto de vista. Machado consegue manejar, de maneira muito original e radicalmente brasileira, as ideias de nativismo e de nacionalismo que caracterizaram gerações de literatos anteriores, aproveitando suas melhores sugestões e conquistas, ao tempo que indica muito claramente os limites da empreitada que, se precisa ser louvada, não poderá ser vista como o ponto de chegada historiográfico da constituição da nacionalidade literária.

No trecho do texto que aqui se colige, que é o primeiro do relativamente longo artigo, o leitor poderá encontrar, portanto, a concretização de uma perspectiva crítica, avançada e realista sobre a formação da literatura brasileira. Trata-se de uma contribuição seminal para a apuração dos alcances e limites do desenvolvimento do sistema literário como força histórica capaz de organizar um horizonte novo à literatura à periferia do mundo europeu. Apesar da juventude do autor, que contava, no momento da sua publicação, menos de 34 anos, o texto evidencia sua grande maturidade e capacidade intelectual para articular elementos de um amplo espectro, no que se refere à literatura produzida no Brasil, desde os tempos da colônia, e relativamente ao que se produzia de mais avançado em termos estéticos em seu tempo. Machado demonstra em seu texto uma inequívoca consciência de seu papel histórico, dos objetivos que deverá ter a literatura em um país de periferia, marcado pela escravidão, pelas iniquidades sociais e desejoso da constituição de uma cultura nacional que se equiparasse com as exigências reais de seu tempo.

É, pois, consoante essa perspectiva que se deve ponderar o valor do texto para a constituição da literatura brasileira em termos nacionais: trata-se de

um passo crítico de síntese e de superação das tendências literárias locais majoritárias, em direção a um universalismo crítico de alta complexidade. Notemos, então, que Machado de Assis começa o seu texto ressaltando a importância da relação entre gerações que o precederam, pontuando, especialmente, o aspecto de continuidade que pode-se encontrar na chamada “cor local”, isto é, nas temáticas particulares postas em primeiro plano como temas preferenciais de algumas obras às quais se convencionou caracterizar como exemplos de nativismo ou de nacionalismo pelo uso que fazem das sugestões da natureza, da cultura indígena, das situações mais aparentemente típicas e relativas ao que distinguiria pitorescamente a vida brasileira da europeia. De acordo com o autor, dos árcades aos românticos, as gerações se interligaram pelo aproveitamento funcional e estratégico dos índices de particularismo da “cor local” como elemento estimulador da ligação entre tempos distintos e da construção da fisionomia própria ao pensamento nacional.

Se Machado valoriza, por um lado, essa ligação como fato integrador da cultura e da literatura produzida do século XVIII àquela produzida no século XIX, por outro lado não deixa de usar essa menção ao manejo da cor local para criticar algo que daí deriva: a elevação da cor local a critério estético fundamental para apurar-se o alcance nacional de uma determinada obra de arte. Eis o núcleo de suas preocupações neste texto, as quais se revelam também na sua busca de desenvolvimento de uma forma estética nacional, universal e original, especialmente na ficção. Pelo que se pode concluir, portanto, a partir de sua argumentação, a cor local é alvo de crítica não em si mesma, pois trata-se de matéria legítima à literatura, a qual terá encontrado excelentes soluções nas gerações anteriores. O problema, para Machado, estaria em fazer-se equivaler cor local com critério de qualidade e de expressão nacional de um texto. Invertendo o fluxo da opinião majoritária do seu tempo, o autor irá propor que a nacionalidade de um autor não está na expressão da cor local, mas da sintonia com o tempo, o que é uma proposta crítica mais dialética e mais complexa do que podem supor os nacionalismos formais ou superficiais, tanto quanto os universalismos anódinos que, por sua vez, negam o valor do particular. Num caso ou noutro se cairia num fetichismo que, por si só, é a negação da potência da literatura como crítica e interpretação do real.

Notemos, pois, no texto machadiano, como se confronta o critério estético da cor local, abordado como consenso público limitado com relação ao que pode dar a literatura à construção de uma ideia de nação. É o que ocorre quando o autor cita o caso do poeta árcade Thomaz Antônio Gonzaga, autor de *Marília de Dirceu*. Ao indicar que Gonzaga fica fora do cânone armado pelos românticos sob o critério da cor local, Machado dá concretude exemplar à crítica que deseja fazer a esse método de expressão da nacionalidade através do pitoresco natural. A valorização que faz no texto do poeta árcade, também este “nacionalista” a seu modo, como fica sugerido pelo crítico, indica como deletéria a visão que, em retrospectiva, válida, apenas através de estreitos critérios nacionalistas ou nativistas, obras que não são efetivamente lidas ou que têm pouca importância, ao mesmo tempo em que descarta de seu rol de preferências nacionais algumas obras que deveriam ser lidas, como é o caso da de Gonzaga. Esse, entretanto, não é valorizado por Machado pura e simplesmente pelo fato de seguir de modo obediente os padrões de convencionalidade árcade, mas pela capacidade estética de construir obras de valor, a despeito das limitações mediocrementemente universalizantes do código árcade.

Assim, o autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas* critica o erro de anacronismo de seus contemporâneos, que, por exemplo, descartam os Árcades por não terem a seu tempo desejado (ou não por terem desenvolvido) uma estética de coloração localista, muito embora Machado também não poupe críticas à arcádia. Sua perspectiva, como já dissemos, é mais dialética e complexa do que aquela que se propalava pela perspectiva independentista dos românticos. Nesses termos, uma das afirmações mais intensas do texto é a de que não havia (em 1873) literatura brasileira *ainda*. Podemos hoje, então, pensar em por que o autor diz isso. Em que sentido caberia a nós considerar contemporaneamente a fala machadiana? Primeiramente é importante dizer que a literatura brasileira que Machado considerará como verdadeiramente independente é aquela que não depende da cor local como critério estético, a qual, naquele momento da escrita do seu “Instinto de nacionalidade”, seria efetivamente apenas um desejo.

Para referir com ainda mais propriedade os limites da empreitada localista do nacionalismo dos românticos, o autor aborda criticamente a apreensão, pelo literato culto, da tradição indígena, que se realiza, no mais

das vezes, de modo postíquo, especialmente quando se quer considerar este o exclusivo patrimônio da literatura do Brasil. Ao referir-se a esse dilema “indianista” do escritor romântico, que para expressar a nacionalidade precisa apropriar-se de modo indireto de uma tradição cultural que lhe é alheia e que não é necessariamente nacional, Machado desenha os contornos mais evidentes do paradigma crítico expresso em seu ensaio, o qual utilizará como motor fundamental da viravolta que irá operar na perspectiva histórica e literária das letras brasileiras, especialmente se consideramos seus romances da segunda fase, seus contos e suas crônicas a partir da década de 1880. A mirada complexa que o autor propõe para atestar a nacionalidade literária de um certo texto rejeita o consenso e o comodismo da crítica com a assunção do que é “cor local” (natureza, indianismo etc.) a critério de nacionalidade e desses dois elementos a critério fulcral de valor das obras. Algo bem diferente, por exemplo, do que se viu seja em Magalhães seja em Alencar, nas obras aqui já comentadas.

Seu esforço intelectual, registrado no ensaio, sublinha o papel da crítica como necessariamente sintonizada com as exigências reais da história de seu tempo e não com a afirmação de consensos ou na defesa de idealizações e voluntarismos. Com os pés fincados no contexto, Machado, “homem de seu tempo”, escapa ao compasso de consenso que se estabeleceria em torno da cor local, que, naquele então, chegada a certo ponto de exaurimento, não seria mais suficiente para que a literatura brasileira desse novo passo em direção à sua constituição, embora, como já dissemos, tenha se constituído em importante elemento de coesão entre gerações e tenha, assim, se constituído como desencadeadora de uma certa tradição nativista e nacionalista nas letras nacionais, o que, afinal contribuiu para robustecer o sistema.

Entre tantas possíveis, talvez a conclusão mais importante do ensaio, especialmente se nos concentramos na leitura do trecho aqui recolhido, é a de que a literatura brasileira chegará a ser nacional se a crítica souber atingir as questões estéticas que estejam à altura das exigências da realidade contemporânea e trabalhar obstinadamente para complexificá-las, a partir de um ponto de vista próprio. Tal ponto de vista deve fazer, segundo se pode inferir do texto machadiano, avançar a literatura. Esta, entretanto, para se constituir plenamente, para existir como literatura brasileira em sentido amplo, não pode se comprazer apenas com a aparência do nacional, com o

uso da cor local como critério estético, o que acaba, em fim de contas, por exaurir as potências críticas do pensamento e da criação artística. Insistir na equivalência entre cor local e literatura nacional seria, nesses termos, uma atrofia para a sensibilidade e para o pensamento, pois autores e críticos se refugiariam no confortável abrigo do óbvio.

O exercício dessa mirada crítica exigente em Machado acontecerá de modo pleno, como já aludimos, especialmente no conto, na crônica e nos romances da chamada segunda fase, que a fortuna crítica do autor converge ao considerar como inaugurada por *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Comporiam a segunda fase do romance Machadiano também *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Memorial de Aires* (1908) e, antes desse, *Esau e Jacó* (1904). É deste último livro que recolhemos, nesta coletânea, alguns capítulos-chave para a percepção da maneira como Machado utilizará as ferramentas da ficção para contribuir com a história do nacionalismo literário brasileiro.

Esau e Jacó talvez seja o romance da segunda fase que tenha mais disposição para tratar de modo direto os fatos e acontecimentos decisivos para a história brasileira localizados no fim do século XIX, especialmente a passagem de regime acontecida oficialmente em 1889 do Império à República. A narrativa centra-se ficcionalmente na vida dos gêmeos de temperamento incompatível, Pedro e Paulo, que, sendo muito mais iguais do que diferentes, aludem, pelo seu comportamento na intriga, a esse momento de transição da história brasileira, que o autor deseja sublinhar de um ponto de vista crítico e satírico. Além dos dois personagens centrais, a figura do Conselheiro Aires, diplomata aposentado, será central na ficcionalização das contradições da sociedade brasileira do tempo. Tudo, portanto, em *Esau e Jacó*, através das ações dos personagens, parece estar votado à referenciação literariamente crítica do processo de constituição da nação.

Sabendo-se que o livro é escrito no início do século XX, tendo sido publicado em 1904, é de se notar que o autor tem já um relativo distanciamento histórico para avaliar as consequências do momento de transição entre o Império e a República. Assim, sua mirada não é a mesma dos personagens, que, propositadamente, ele lança imersos no momento histórico, submetidos às dificuldades que tantas vezes a momentânea cegueira do presente impõe aos sujeitos em épocas marcantes do processo social. Os personagens de

Esau e Jacó, portanto, partícipes da história, afogados no presente, ganham ainda mais relevância crítica porque o olhar com que o autor os apresenta aos leitores os submete a um princípio básico de sátira. Isso ocorre tanto com os personagens principais quanto com personagens secundários, como é o caso dos trechos aqui recolhidos do romance, que nos ajudam a compor mais uma etapa de nosso percurso de avaliação do processo constituição do nacionalismo literário brasileiro.

Os capítulos selecionados giram em torno das datas fundamentais para a transição do império à República, estando os trechos localizados entre o dia seguinte ao famoso “Baile da Ilha Fiscal”, ocorrido em 9 de novembro de 1889, e os dias posteriores à Proclamação da República, em 15 de novembro do mesmo ano. Durante esse período, transcorre uma pequena anedota que o narrador nomeia de “a crise da tabuleta”, em linguagem ironicamente colhida à crônica política. O personagem central dos três capítulos a que nos referimos é Custódio, pequeno comerciante, homem livre, dono da “Confeitaria do Império”, cuja figura ficcional termina por espelhar o movimento de transição histórica do Império à República, que o narrador apresenta de modo satírico aos leitores. Como ocorre frequentemente com a ficção machadiana, o nome do personagem que contracenava com o Conselheiro Aires no trecho em questão chama nossa atenção pela sua carga de significado crítico. Custódio, segundo o dicionário, é o “que tem a função de guardar ou proteger alguém ou algo”. O leitor, então, perguntar-se-á sobre o que deveria o pequeno comerciante proteger? Ora, como se verá por sua postura mesquinha de homem livre na ordem escravocrata, primeiramente Custódio se preocupa em proteger a si próprio e ao seu negócio dos ventos de mudança de regime que se registravam naqueles dias críticos de passagem do Império à República. Pouco lhe importa o quanto as mudanças se reflitam em uma dimensão supraindividual, pois sua avaliação do correr histórico está submetida ao interesse privado. Por isso, ver-se-á, na composição do personagem, que o sentimento predominante, na estrutura de sua subjetividade expressa em modo cômico pelo autor, é o medo que tem Custódio de que seu negócio e sua vida privada fiquem prejudicados de alguma forma pela mudança vivenciada pelo país. A visão do personagem é míope e socialmente vinculada aos seus interesses mais imediatos de comerciante, o que configura um recurso ficcional para que o autor consiga exprimir o protagonismo da mediação do dinheiro em um ambiente social

esgarçado. Independentemente do que ocorre no país, Custódio deseja se proteger e proteger o seu dinheiro. É sob esse ponto de vista que precisamos ler a frase que pode ser considerada a sùmula do episódio: “Aires compreendeu bem que o terror ia com a avareza”. O terror (medo) combinado à avareza (mesquinhez do pequeno homem livre brasileiro) são duas pinceladas do autor que caracterizam o tempo histórico e a relação dos sujeitos com a nação. Entretanto, esses são apenas atributos ficcionais e Custódio não é, por assim dizer, a estação final da viagem crítica que Machado de Assis nos convida a fazer. Podemos ler, em certa medida, o personagem, suas ações e suas preocupações de homúnculo subserviente ao *statu quo* (qualquer um), como espelho ficcional de algo que tem um alcance mais amplo. A “crise da tabuleta”, com seu interesse em esquadrinhar o medo e a avareza do pequeno comerciante e projetar criticamente a sombra da mediação do favor e do dinheiro sobre as relações humanas na sociedade brasileira leva o autor à constituição de uma projetiva crítica que se estende, talvez, sem exagero, ao conjunto da sociedade brasileira.

Nos termos de sua agilidade satírica, o episódio da tabuleta indicaria, por exemplo, que, se o Império caía, não havia República que o substituísse, pois é a precariedade do pacto social que se exprime na “crise onomástica” que se estende nos três capítulos. Dizemos que se trata de uma ausência da coisa pública (o sentido último da República), pois os movimentos dos personagens estão condicionados pela custódia do particular, retratada na figura e nas ações do comerciante. A crítica machadiana à nação, portanto, não termina no homem pequeno, pois este não terá sido certamente o alvo preferencial (ou ao menos não o alvo único) do autor. O homem pequeno é um espelho dos processos sociais da República nascente, que intensificam, à periferia do capitalismo, através da “crise onomástica”, a impropriedade desse conceito tão caro ao Ocidente, quando submetido à mediação universal do favor e do dinheiro, em um país que apenas um ano antes se desfazia oficialmente da chaga da escravidão.

Para apurar o mérito propriamente estético da crítica machadiana, é interessante observar alguns aspectos da fatura ficcional do trecho que engloba os capítulos XLIX, LXII e LXIII. A primeira providência do autor na narração da “crise da tabuleta”, que se inicia no capítulo XLIX, intitulado “Tabuleta velha”, é alçar a intriga a um patamar falsamente elevado, sugerindo,

ironicamente, que a história se prestará à discussão, com corte filosófico ou metafísico, acerca da passagem do tempo. Nesse primeiro capítulo do conjunto, a ação do tempo sobre a tabuleta, sua condição apodrecida, seria uma metáfora ilusória do autor, pois não se trata efetivamente do tempo que corrói inexoravelmente as coisas, projetado o assunto a-historicamente como elemento cósmico. O expediente do autor é alçar o tema trivial da troca das tabuletas ao patamar de possível reflexão filosófica sobre a passagem do tempo, sobre o exaurimento da matéria, sobre a impermanência, sobre a finitude e a mutação incessante da vida e das coisas materiais. Mas apenas enganosamente. Esse recurso de cotejar universais abstratos com triviais concretos, como forma de apontar em via de mão dupla as impropriedades de um e de outro âmbito, é bastante recorrente no romance de Machado, tendo sido inaugurado de modo já exemplar em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Na verdade, essa alusão sutil à observação da tabuleta como símbolo da matéria que, submetida ao tempo, corrói-se é apenas a primeira das ironias do autor com a situação, pois não tarda muito e ele nos conduz ao núcleo histórico e político da intriga, que é muito mais concreto do que a corrosão essencial aludida nas primeiras linhas do capítulo XLIX. Alguns capítulos adiante, veremos que a “crise da tabuleta” se converterá, aos poucos, e cada vez mais intensivamente, num espelho rebaixado, à medida do homem comum, da transição que acontece no país e cujo lastro histórico ficará patente já na abertura do capítulo LXII, “Tabuleta velha”, com a referência que é feita ao Baile da Ilha fiscal, a verdadeira e melancólica despedida pública do Império.

O segundo capítulo que envolve a troca da tabuleta da confeitaria de Custódio leva-nos a acompanhar o personagem vivenciando novo dilema, alguns dias após a data da ocorrência dos fatos apresentados em “Tabuleta velha”. O novo dilema, apresentado no capítulo XLII, intitulado “Pare no D”, já é bem mais concreto historicamente do que o primeiro, que se circunscrevia à ação do tempo sobre a madeira da tabuleta da confeitaria, o apego do personagem ao passado ditado por sua mesquinhez, a conformação com a passagem do tempo e a necessária providência de troca da tábua que levaria o nome do negócio de Custódio. Nesse capítulo, está já feita a transição de regime. Caíra o Império e a República estava proclamada, o que cria um problema grande para o dono da confeitaria, que se chamava exatamente “Confeitaria do Império”, o que soava impróprio ao ambiente

republicano que se instaurava. Como dissemos anteriormente, o medo e a avareza são sentimentos definidores da personagem, que, nesse capítulo, é posta pelo narrador em uma situação de negociação com outro homem livre e trabalhador que se envolve na “crise da tabuleta”, além do Conselheiro Aires: o pintor que se encarregará de fazer e pintar a nova tabuleta da confeitaria de Custódio. É interessante perceber a função crítica que o autor dá ao protagonismo desses dois personagens, que socialmente apresentam simetria e que exprimem os seus interesses privados diante da transição de regime. Nas discussões sobre preço, trabalho e descontos, recheadas de idas e vindas e ameaças, verifica-se o alheamento dos dois trabalhadores livres em relação ao advento da República. Desse modo, focalizando o episódio histórico à luz da intriga mesquinha e íntima cujas mediações fundamentais são o dinheiro e o temor pela garantia do negócio de Custódio e do pintor, o autor aborda de forma satírica, e tensionada pelo imperativo do privado, um episódio público da constituição histórica da nacionalidade brasileira, apontando destarte para as fraturas específicas do processo.

O último capítulo da sequência, o de número XLIII, intitulado “Tabuleta nova”, segue com a interpretação da passagem de regime, agora figurando o que poderia ser nomeado como uma conversa de gabinete, em que os envolvidos na “crise da tabuleta” buscam uma solução onomástica para a salvação da situação em que se viu lançado o pequeno comerciante após a queda do Império. As especulações sobre possíveis novos nomes para a antiga “Confeitaria do Império” não deixam de aludir ao processo maior de transição para a República, entretanto, são submetidas como de resto todo o trecho que engloba o episódio, ao critério de verdade último da decisão que é a preservação dos interesses privados de Custódio. Tal busca de saída onomástica para a crise considera possibilidades de “neutralizar politicamente” a Confeitaria e, também, a minoração de custos para o personagem, considerando-se que o novo nome deveria proteger o negócio e ser neutro a ponto de não gerar novos custos para a produção de uma nova tabuleta a curto prazo. Como se vê, o debate de gabinete acerca do nome da confeitaria é político e econômico, mas sem a mínima alusão ao movimento histórico que representaria uma transição de tal magnitude, que, em última instância, consistiria na modernização política do país. A sátira de Machado, então, ao que parece, projeta a intriga privada de Custódio a uma espécie de paradigma do tempo, talvez aludindo ao fato

de que a constituição de uma República estava atravessada de alto a baixo pela força dos interesses privados, pouco importando o fortalecimento dos tecidos sociais necessários à constituição de uma nação pautada, ao menos minimamente, na dimensão pública das relações sociais. O alheamento e a indiferença do Conselheiro Aires dessas preocupações, apresentados não apenas no trecho selecionado, mas ao longo de todo o romance, são provas de que *Esau e Jacó* perfaz, no início do século XX, a trilha de nacionalismo crítico empreendido na ficção machadiana desde inícios da década de 1880. Foi com essa perspectiva de negatividade e de inquietação formal que a sua literatura conseguiu cumprir algo que, em tese, se figurava já no ensaio “instinto de nacionalidade”. Isto é: trazendo a história brasileira para o escrutínio crítico articulado ao desenvolvimento de uma forma nacionalmente crítica, Machado dá um importante passo para a formação do sistema literário brasileiro em perspectiva nacional.

4. Mastigar a nação: o Brasil de Mário de Andrade

Algun tempo depois, o movimento modernista, sob diferentes pontos de vista, buscava estender ainda mais os limites da concepção de brasilidade a ser expressa pela literatura. Tal tarefa só pode ser apresentada segundo coordenadas claras graças ao trabalho do grande intelectual dos primeiros anos do movimento, Mário de Andrade, que teve não apenas papel de desenvolvedor teórico de algumas das teses centrais para o movimento, mas também atuou na pesquisa etnográfica e na produção literária com especial dedicação à promoção de um necessário “desrecalque do país não oficial”, cujas mediações de eleição preferencial seriam a fala brasileira, a música do povo e o folclore. Assim, estava indicada, certamente, uma nova e, graças a Mário de Andrade, organizada etapa do nacionalismo literário brasileiro, sobretudo caracterizada pela busca do trabalho estético com o elemento popular.

O projeto poético modernista de Mário encontra um momento privilegiado na coletânea de poemas *O clã do jabuti*, de 1927. Nela a operação da pesquisa etnográfica, folclórica e cultural se junta à busca pela forma poética lírica que dê expressão complexa a uma noção de brasilidade que se poderia chamar de nacional-popular. Contributos da cultura afro-brasileira, indígena e sertaneja são elementares na construção da sintaxe, das imagens brasileiras, dos ritmos poéticos, das sonoridades dos versos. Tais contributos

combinam-se com uma lírica que se abastece da ficcionalização da figura do próprio autor literário, imerso nas contradições sociais do país. Dessa forma, é possível perceber que a eficácia estética do livro se deve ao fato de que as questões culturais do país vivem uma tensão dialética com a dimensão social da pátria, remetendo também às suas iniquidades e problemas.

Os quatro poemas recolhidos nesta coletânea representam, com graus diferentes de intensidade, os elementos que compõem a contradição basilar da forma nacional-popular do livro de Mário de Andrade, ou seja: a necessidade de expressão da cultura popular e a distância entre intelectual e povo, que remetem ao processo histórico do país. O primeiro deles, “O poeta come amendoim”, é dedicado a Carlos Drummond de Andrade e começa com uma recuperação da história brasileira em chave irônica e crítica, pontuando elementos regressivos que seria preciso superar. Essa recuperação de fatos antigos é essencial para a constituição do lirismo peculiar de *O clã do jabuti*, concebido como livro de poemas com proposta de nacionalismo modernista. Tal lirismo fica pontualmente indicado no pronome possessivo meu, que revela o problema da nação como vivência interna ao sujeito, sendo, portanto, a história social convertida em elemento de constituição do lirismo. Diz o poeta “estou pensando nos tempos de antes de eu nascer...”, esses tempos são referidos ao “meu país”, expressão utilizada alguns versos depois. Quando rememora os fatos, portanto, o poeta os submete ao ponto de vista do seu lirismo. A história apresentada é, assim, apresentada não como documento, mas como fato “pensamentado” pelo poeta, segundo a sua perspectiva mais íntima, segundo seus desejos mais profundos. A nacionalidade advinda desse processo de submissão da história à lírica é, então, substrato da voz que fala explicitando a condição social do poeta. A brasilidade da forma lírica de Mário de Andrade não se refere, nesses termos, a algo oficial, convencional, superficial ou abstrato. Trata-se de um “sentimento íntimo de nacionalidade” que é tributário, acima de tudo, do desejo do autor letrado de aproximação da cultura popular. É esse processo que, em tom vizinho ao da metalinguagem, se concretiza poeticamente no ato de o poeta “comer amendoim”, como está referido no título do texto.

“Desejo” é palavra reiterada várias vezes ao longo do poema, sendo, pois, elemento essencial da perspectiva nacionalista. Liricamente, o Brasil,

da perspectiva do autor modernista, será o “desejo” pelo outro, pela sua integração, pelo aprendizado da sua essência. Nesse quadro de “desejo” nacional-popular localiza-se o ato de comer amendoim: “Tenho desejos de gemer e de morrer. / Brasil... / Mastigado na gostosura quente do amendoim”. Mastigar amendoim será, pois, a forma corporal, essencial, de absorver a nacionalidade, seja nas contradições de sua história, seja no aprendizado da cultura popular. “Mastigar” é no texto metáfora de pensar, sentir, ruminar, cismar os contornos históricos, sociais e culturais da nacionalidade. Tudo isso é, como já dito, submetido ao gesto fundamental do lirismo, que é o de trazer os elementos nacionais para dentro da subjetividade do poeta e vivenciá-los também como problemas íntimos, em que a própria construção da poesia modernista está implicada. É o que se vê, em chave de verdadeiro emblema, alguns versos antes do fim do poema: “Brasil que eu sou por que é a minha expressão”. É o Brasil, segundo Mário de Andrade, o jeito de “comer e de dormir”; em suma, é aquilo que se vive nas malhas da verdade cotidiana, íntima e corporal, e não o que se projeta como programa, pois o poeta não ama o país “porque seja minha pátria”. Mário ama o Brasil porque ele é “o ritmo do meu braço”. A concepção de lirismo, portanto, já está valendo-se do ensinamento da cultura popular e sua entrega corporal, muscular, vocal à constituição da cultura: sentimento e ação formam um magma inseparável, que se torna, por sua vez, consumação literária do desejo de aprender a cultura popular em termos nacionais.

Em “O poeta come amendoim”, a exploração mais acentuada das funcionalidades sintáticas, sonoras e imagéticas é menos decisiva para a constituição da forma se o comparamos com o poema seguinte, dedicado a Manuel Bandeira, e intitulado “Carnaval Carioca”. A proposta do texto é a de apresentação de um desfile de carnaval que termina servindo, em fim de contas, como espelho da miríade de estímulos culturais, sensuais, estéticos e políticos sugeridos pela festa que é submetida à apreciação lírica pelo poeta. Mais uma vez, não se trata de uma apresentação pitoresca do carnaval, mas de uma apresentação do impacto íntimo do cortejo de carnaval, que, para além da alegoria nacional, poderá ser considerada vivência íntima e consciente do poeta lírico. Daí, talvez, a necessidade de que o poema se estenda tanto, abrangendo mais de 350 versos. A fatura do texto é tributária da expressão do Brasil através da festa do carnaval carioca, mas como processo subjetivo mais do que objetivo ou naturalista, uma vez que o poeta retoma,

ao longo do extenso poema, sob variadas formas, a síntese do dilema de seu lirismo nacionalista e modernista: um lirismo dedicado a abordar de modo complexo e não simplista a vida popular como âmbito concreto onde a vida brasileira se faz. Tal lirismo é feito de elementos contraditórios, como já mencionamos acima, articulando, por exemplo, a pletora do gozo com a essencial melancolia da brasilidade, ou a natureza libertária ou marginal e as contrições da forma social regressiva etc.

O papel do poeta, que no poema anterior concentrava-se em “mastigar” o país, aqui se dedica à operação de “fusão”. Diz o autor: “É que sou poeta / E na banalidade larga dos meus cantos / Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristezas, bens e males”. A voz então conclui sobre si mesma, em tom mais uma vez vizinho ao da metalinguagem: “Sou o compasso de todos os compassos”. Tal é a providência fundamental do poeta modernista letrado em um país cuja cultura popular é preciso descobrir e converter em foco orientador do caminhar da história em direção ao novo. Esta seria, talvez, a vitória do país sobre a “civilização”, como alude o poeta no verso 271: “Vitória sobre a civilização! Que civilização?... É Baco!”.

É de se notar também, na composição do quadro da nação em perspectiva modernista sob o modelo carnavalesco como possível “vitória sobre a civilização,” a presença muito acentuada dos elementos das culturas indígenas e afro-brasileiras, seguindo um padrão estético muito mais concreto do que o que fora usado no nacionalismo romântico e muito mais “feliz” do que na discussão social, estética e crítica promovida pelo realismo machadiano. Se há algum traço de utopia nessa felicidade poética de Mário de Andrade, entretanto, não deixa de haver a consciência do poeta das chagas da miséria a que o povo está entregue: “Anteontem as duas mulheres se fantasiando de lágrimas / A mais nova amamentava o esquelequinho. / Quatro barrigudinhos sem infância, / Os trastes sem conchego / No lar de todos da rua...”. Tendo percorrido a temporalidade carnavalesca em que se vê a apoteose da alegria, não sem a mácula da iniquidade social formadora da vida brasileira, o poema acompanha a chegada da Quarta-Feira de Cinzas e o direcionamento do olhar lírico para o íntimo do poeta. Se o poema começara em pleno ritmo de carnaval, em que as coisas enchiam os olhos do poeta e impunham ao poema uma prospectiva mais objetivista, com foco de atenção para fora do sujeito, o seu desfecho ganha atmosfera mais subjetivista e melancólica,

na qual se pronuncia a solidão lírica em que o poeta se encontra. Tal solidão não é apenas um dado individual ou biográfico, mas um índice social, que remete ao isolamento do poeta em relação ao povo. Mas é esse mesmo isolamento que, por sua vez, garante as condições de produção do poema: “Lentamente se acalma o país das lembranças / A invasão furiosa das sensações / O poeta sente-se mais seu. / E puro agora pelo contato de si mesmo / Descansa o rosto sobre a mão que escreverá.” Como diria mais tarde outro poeta modernista brasileiro, Carlos Drummond de Andrade, “fundem-se no mesmo impasse” o mundo e o sujeito lírico, que, entretanto, não deixa de apresentar ao leitor certas cores de utopia, porque, dada a vivência visceral da festa em comunhão com o povo, “O poeta dorme sem necessidade de sonhar”.

O traço mais crítico da nacionalidade brasileira nesse conjunto de poemas coligidos em nossa sequência de textos encontra-se evidentemente nos “Dois poemas acreanos”, intitulados “Descobrimento” e “Acalanto do seringueiro”. Neles é a condição social do poeta que se impõe no contraste com a condição social do homem do povo, evidenciando tanto o desejo e a necessidade de aproximação entre essas figuras quanto a implacável distância que se subordina ao gentílico brasileiro. Mário, pois, nesses poemas problematiza o que serão os limites de o poeta dizer-se brasileiro, tanto quanto o é o seringueiro do norte. Os poemas apresentam-se como um par inseparável de textos com características comuns, tais como a noite, o desejo de interlocução, a figura anônima do seringueiro. Devem ser lidos, portanto, como se fossem um a continuidade do outro. “Descobrimento” começa com a remissão crítica à história brasileira, aludida pela lembrança do processo colonizador sugerida pela palavra que dá título ao texto. O “descobrimento”, todavia, é íntimo, embora seja tributário da história brasileira como um todo. Se o “arrepio” relatado pelo poeta ao lembrar-se do pobre seringueiro no escuro da floresta é individual, quando alçado ao patamar de símbolo literário, revela-se como sensação que remete ao processo profundamente político e constituidor da lírica nacionalista de Mário de Andrade, pois se desenha sob os parâmetros da aproximação e da constatação da distância em relação ao povo real, à sua beleza e à sua pobreza. Não há idealização nem autopiedade no lirismo desses “Dois Poemas acreanos”, há uma tentativa de desenvolvimento poético de certa tipicidade social, encaminhada no texto pelo uso das figuras de dois trabalhadores: o poeta que fala e o seringueiro.

A nota melancólica, de extração crítica, fica, em cada um dos textos, ressaltada pela constatação íntima de que o seringueiro “é brasileiro que nem eu” e pela insuficiência do canto poético para dar conta dessa dimensão de contradições constituidoras da nacionalidade. A consciência lírica capta as contradições do país e enuncia a relação do poeta com o seringueiro de um modo não paternalista e não idealista. Trata-se de uma consciência lírica realista em sentido amplo, consubstanciada pelo uso de um modo poético menor, prenhe de melancolia crítica, que exprime a distância e a assimetria entre o poeta e o seu outro de classe, que ele nomeia como “amigo”, registrando, enfim, a iniquidade social do país. Uma tal iniquidade, dentro do projeto de Mário de Andrade, é preciso enfrentar para a reflexão sobre o nacionalismo literário.

A esse respeito, mais uma vez com sabor metalinguístico, diz o autor em “Acalanto do seringueiro”: “Quero cantar e não posso, / Quero sentir e não sinto / A palavra brasileira”. A acolhida do homem pobre do norte do Brasil ocorre, todavia, no canto que o envolve e o embala à distância. O poeta sabe que quem está verdadeiramente sendo acalentado é o sujeito letrado. Está aí, talvez, a nota crítica sutil dos “Dois poemas acreanos” de Mário de Andrade, os quais aludem, sem rebaixar o seu grau de complexidade, à necessária constituição de uma vida brasileira que esteja à altura da cultura popular e da superação das iniquidades do país.

“A palavra brasileira”, tão bem abordada por Mário de Andrade, é o cerne do processo que tentamos observar até aqui com a referência a uma restrita coleção de textos exemplares do nacionalismo como problema literário. Ela continua a ser buscada hoje, sob novas formas, enfrentando-se novos desafios e superando-se antigos limites. Dentro dessa palavra está o “desejo dos brasileiros de terem uma literatura”, o que sempre foi uma face importante do esforço do país por integrar o seu povo e integrar-se mais plenamente ao mundo, segundo suas próprias peculiaridades. É certo que acompanhar os dilemas da constituição do sistema literário, como vimos até aqui, contribui para que possamos evidenciar de modo mais concreto e mais perceptível o campo de problemas que nos interpela em conformidade com as exigências próprias da nossa contemporaneidade. Vista desse modo, nossa tradição literária não será jamais compreendida como um repositório de relíquias sem viço, mas como campo em que as forças sociais alçam-se à

compreensão, porque desenvolvidas esteticamente de modo consoante aos desafios de seu tempo, malgrados os limites históricos que a ação humana naturalmente encontra. Lutar contra esses limites é tarefa de hoje e de sempre; é tarefa que não se realiza sem o aprendizado dos erros e acertos do nacionalismo literário que logrou, nos seus melhores dias, amplificar o alcance literário e político da “palavra brasileira”.

Convidamos os leitores, portanto, a se aproximarem dessa “palavra brasileira” e analisarem-na sob os mais variados ângulos e nos mais diversos momentos, experimentando, por exemplo, exercícios de contrastes com outros autores, obras e sistemas culturais aqui não levantados, bem como com as condicionantes atuais do nacionalismo. É assim que a “palavra brasileira” continuará a soar, apontando-nos os caminhos de reflexão sobre a amplitude, as peculiaridades e as contradições de nossa experiência histórica e literária.

Alexandre Pilati
Março 2022

Notas biográficas

Domingos José **Gonçalves de Magalhães** – Nasceu em Niterói, estado do Rio de Janeiro em 13 de agosto de 1811. Formou-se em medicina e atuou como professor, diplomata e político. Em 1836 publicou o livro de poemas *Suspiros poéticos e saudades*, que é considerado o marco inaugural do romantismo brasileiro. É autor também do poema épico *A confederação dos Tamoios* (1856). Faleceu em Roma, Itália, em 10 de julho de 1882.

Antonio **Gonçalves Dias** – Nasceu na cidade de Caxias, no Maranhão, em 10 de agosto de 1823. A partir de 1838, viveu em Portugal, formando-se em Direito, em 1845, na Universidade de Coimbra. Retornando ao Brasil, atuou como professor do Colégio Pedro II e como colaborador em diversos periódicos da corte. É considerado um dos principais poetas do indianismo brasileiro, tendo escrito, além de poesia, também teatro. Em 10 de setembro de 1864, faleceu em um naufrágio na costa maranhense quando voltava da Europa onde buscava tratamento de saúde.

Maria Firmina dos Reis – Nasceu em São Luís do Maranhão em 11 de março de 1822. Trabalhou durante 34 anos como professora de primeiras letras em São José de Guimarães. Aos 54 anos fundou uma escola mista na localidade de Maçaricó aberta a estudantes que não tinham condição de pagar por seus estudos. É considerada a primeira autora afro-brasileira da literatura brasileira e a inauguradora da temática da escravidão no romance. Além de *Úrsula* (1859), romance romântico, é autora de contos, poemas e composições musicais. Sua vida e sua obra têm recebido cada vez mais atenção da crítica literária contemporânea brasileira. Morreu aos 95 anos em Guimarães, em 11 de novembro de 1917.

José Martiniano de Alencar – Nasceu em Messejana, no estado do Ceará, em 1º de maio de 1829. Tendo se formado em Direito pela Faculdade de São

Paulo, atuou como escritor e político no Brasil Império tendo a mais prolífica produção de romances do período. Sua obra ficcional buscou construir um mapa da nacionalidade, cobrindo aspectos regionalistas, indianistas, sociais e de costumes. Teve grande reconhecimento como escritor em vida. Morreu no Rio de Janeiro com apenas 48 anos de idade, em 12 de dezembro de 1877, vítima de tuberculose.

Joaquim Maria **Machado de Assis** – Nasceu no Rio de Janeiro em 21 de julho de 1839. Vindo de família humilde, aquele que é considerado o maior autor brasileiro em todos os tempos não chegou a concluir estudos em nível superior. Escreveu poesias, romances, crônicas e contos com grande repercussão no seu tempo. É também conhecido por ter atuação como jornalista e como organizador dos intelectuais que fundaram a Academia Brasileira de Letras, tendo sido o seu primeiro presidente. Morreu no Rio de Janeiro em 29 de setembro de 1908.

Mário Raul de Moraes Andrade – Nasceu em São Paulo em 9 de outubro de 1893. Foi poeta, músico, professor de música, etnógrafo e crítico de arte. É considerado um dos nomes centrais do modernismo brasileiro, tanto pela obra literária que expressa as linhas de força do movimento, quanto pela produção teórica e crítica que ajudou a mobilizar os autores do tempo em torno da discussão das ideias modernistas. Seu trabalho como etnógrafo e como pesquisador da música popular é importante para a formulação da estética modernista e para a valorização do patrimônio imaterial da cultura do povo brasileiro. Morreu em 25 de fevereiro de 1945, com apenas 52 anos de idade.

Discurso sobre a História da literatura do Brasil¹

Domingos José Gonçalves de Magalhães

Capítulo II

O Brasil, descoberto em 1500, jazeu três séculos esmagado debaixo da cadeira de ferro em que se recostava um governador colonial com todo o peso de sua insuficiência e de seu orgulho. Mesquinhas intenções políticas, por não dizer outra coisa, ditavam leis absurdas e iníquas que entorpeciam o progresso da civilização e da indústria. Os melhores engenhos em flor morriam, faltos desse orvalho protetor que os desabrocha. Um ferrete ignominioso de desaprovação, gravado na fronte dos nascidos no Brasil, indignos os tornava dos altos e civis empregos. Para o Brasileiro, no seu país, obstruídas e fechadas estavam todas as portas e estradas que podiam conduzi-lo à ilustração. Uma só porta ante seus passos se abria: era a porta do convento, do retiro, do esquecimento! A religião lhe franqueava essa porta, a religião a fechava sobre seus passos; e o sino que o chamava ao claustro anunciava também sua morte para o mundo. O gånio em vida sepultado, cerca de místicas imagens, apenas saía para catequizar os índios no meio das florestas virgens, ou para pregar aos colonos, nos dias de repouso, as verdades do Evangelho. Mas em vão. As virtudes do cristianismo não se podiam domiciliar nos corações desses homens, encharcados de vícios e tirados, pela maior parte, dos cárceres de Lisboa para vir povoar o Novo Mundo. Deus nos preserve de lançar o opróbrio sobre ninguém. Era então

1 Manifesto publicado na revista *Nicheroy*, em 1836.

um sistema o de fundar colônias com homens destinados ao patíbulo; era basear uma Nação nascente sobre todas as espécies de vícios e de crimes. Tais homens para seus próprios filhos olhavam como para uma raça degenerada e inepta para tudo. Quanto aos índios, esses infelizes perseguidos eram, a ferro e fogo, como se fossem animais ferozes. Nem eles em outra categoria eram considerados pelos seus arrebanhadores. Sabe-se que necessário foi que uma bula do Papa Paulo III os declarasse verdadeiros homens e capazes, por isso, da fé de Cristo, sem o quê, talvez, os Europeus os houvessem de todo exterminado! Da barbaridade de tais homens, traça Simão de Vasconcelos um quadro bem triste, dizendo: “os Portugueses que ali estavam e começavam a povoar esses lugares, viviam a modo de gentios e os gentios, com o exemplo destes, iam fazendo menos conceito da lei de Cristo e, sobretudo, que viviam aqueles Portugueses de um trato vilíssimo, salteando os pobres Índios, ou nos caminhos, ou em suas terras, servindo-se deles e anexando-os contra todas as leis da razão”. E mais abaixo diz ainda: viviam (os Portugueses) do rapto dos Índios, e era tido o ofício de salteá-los por valentia e por ele eram os homens estimados.

Tal era o estado daqueles tempos! Que podemos nós ajuntar a essas citações? Tal era toda a indústria, arte e ciência dos primeiros habitantes portugueses das terras de Santa Cruz! Triste é, sem dúvida, a recordação dessa época, em que o Brasileiro, como lançado em terra estrangeira, duvidoso em seu próprio país, vagava, sem que dizer pudesse: “isto é meu, neste lugar nasci!”. Envergonhava-se de ser Brasileiro e, muitas vezes, com o nome de Português se acobertava para ao menos aparecer como um ente da espécie humana e poder alcançar um emprego no seu país. Destarte, circunscrito em tão curto estádio, estranho à nacionalidade e sem o incentivo da glória, ia este povo vegetando oculto e arredado da civilização.

Quem não dirá que Portugal, com esse sistema opressor, só curava de atenuar e enfraquecer esta imensa colônia, porque conhecia sua própria fraqueza e ignorava seus mesmos interesses? Quem não dirá que ele temia que a mais alto ponto o Brasil se erguesse e lhe ofusasse a glória? Assim é que um bárbaro senhor algema seu escravo, receoso que ele lhe fuja e só lhe desprende os braços para seu serviço em rústicos trabalhos. A Economia política tem combatido vitoriosamente o erro que desde muito grassava na política, que um povo não pode prosperar senão à custa de outro povo

e com sacrifício de tudo que o rodeia. A política, essa que, à imitação dos Romanos e de todos os povos dos baixos tempos, Portugal exerceu sobre o Brasil.

O tempo sancionou as verdades que a história e a memória recente dos fatos nos recordam e o tempo, prosseguindo em sua marcha, irá mostrando qual é o destino que a Providência tem marcado a este Império da América. A Deus não praza que esse perigoso fermento que entre nós gira, esse germe da discórdia, resaibo (?) ainda de não apurada educação, e sobretudo a escravidão, tão contrária ao desenvolvimento da indústria e das artes e tão perniciosa à moral, não impeçam sua marcha e engrandecimento.

Parecerão, talvez, estas considerações fora do objeto a que nos propomos, mas intimamente a ele se ligam e o explicam. Ainda uma vez e por outras palavras diremos que o nosso propósito não é traçar cronologicamente as biografias dos autores brasileiros mas sim a história da literatura do Brasil, que toda a história, como todo drama, supõe uma cena, atores, paixões e um fato que, progressivamente, se desenvolve, que tem sua razão e um fim. Sem estas condições, não há história, nem drama.

Através das espessas trevas em que se achavam envolvidos os homens neste continente americano, viram-se alguns espíritos superiores brilhar de passagem, bem semelhantes a essas luzes errantes que o peregrino admira em solitária noite nos desertos do Brasil; sim, eles eram como pirilampos que, no meio das trevas, fosfoream. E poder-se-á, com razão, acusar o Brasil de não ter produzido inteligências de mais subido quilate? Mas que povo escravizado pôde cantar com harmonia, quando o retinido das cadeias e o ardor das feridas sua existência torturaram? Que colono tão feliz, ainda com o peso sobre os ombros e, curvado sobre a terra, a voz ergueu no meio do universo e gravou seu nome nas páginas da memória? Quem, não tendo a consciência da sua livre existência, só rodeado de cenas de miséria, pôde soltar um riso de alegria e exalar o pensamento de sua individualidade? Não, as ciências, a poesia e as belas-artes, filhas da liberdade, não são partilhas do escravo, irmãos da glória, fogem do país amaldiçoado, onde a escravidão rasteja e só com a liberdade habitar podem.

Se refletirmos, veremos que não são poucos os escritores, para um país que era colônia portuguesa, para um país onde, ainda hoje, o trabalho do literato, longe de assegurar-lhe com a glória uma independência individual, e

um título de mais reconhecimento público, parece, ao contrário, desmerecê-lo e desviá-lo da liga dos homens positivos que, desdenhosos, dizem: é um poeta! Sem distinguir se apenas é um trovista ou um homem de gênio, como se dissessem: eis aí um ocioso, um parasita, que não pertence a este mundo. Deixai-o com a sua mania.

Aí canta o poeta por mera inspiração celeste, por essa necessidade de cantar, para dar desafoço ao coração. Ao princípio, cantava para honrar a beleza, a virtude e seus amores. Cantava ainda para adormentar as amarguras da alma, mas logo que a ideia da pátria apareceu aos poetas, começaram eles a invocá-la para objeto dos seus cânticos. Sempre, porém, como o peregrino no meio dos bosques que vai cantando sem esperança de recompensa, o poeta brasileiro não é guiado por nenhum interesse e só o amor mesmo, da poesia e da pátria o inspira. Ele pode dizer com o épico português:

Vereis amor da pátria, não movido

De prêmio vil.

Se em total esquecimento muitos deles existem, provém isto, em parte, da língua em que escrevem, que tão pouco conhecida é a língua portuguesa na Europa, principalmente em França, Inglaterra e Alemanha, onde mais alto soa o brado da fama e colossal reputação se adquire. Em parte, sobre nós deve recair a censura, que tão pródigos somos em louvar a admirar os estranhos, quão mesquinhos e ingratos nos mostramos para com os nossos e, deste jeito, visos damos que nada possuímos. Não pretendemos que a esmo se louve tudo o que nos pertence, só porque é nosso; vaidade fora insuportável. Mas por ventura vós que consumistes vossa mocidade no estudo dos clássicos latinos e gregos, vós que ledes Racine, Voltaire, Camões ou Felinto Elíseo e não cessais de admirá-los, muitas vezes mais por imitação que por própria crítica, dizei-me: apreciastes vós as belezas naturais de um Santa Rita Durão, de um Basílio da Gama e de um Caldas?

Toca ao nosso século restaurar as ruínas e reparar as faltas dos passados séculos. Cada nação livre reconhece hoje mais que nunca a necessidade de marchar. Marchar para uma Nação é engrandecer-se moralmente, é desenvolver todos os elementos da civilização. É pois mister reunir todos os títulos de sua existência para tomar o posto que justamente lhe compete na grande liga social, como o nobre recolhe os pergaminhos da sua genealogia para na presença do soberano fazer-se credor de novas graças. Se o futuro

só pode sair do presente, a grandeza daquele se medirá pela deste. O povo que se olvida a si mesmo, que ignora o seu passado, como o seu presente, como tudo o que nele se passa, esse povo ficava sempre na imobilidade do império Indochinês.

Nada de exclusão, nada de desprezo. Tudo o que puder concorrer para o esclarecimento da história geral dos progressos da humanidade merecer deve a nossa consideração. Jamais uma Nação poderá prever o seu futuro, se não conhece o que ela é comparativamente com que ela foi. Estudar o passado é ver melhor o presente, é saber como se deve marchar para um futuro mais brilhante. Nada de exclusão; a exclusão é dos espíritos apoucados, que em pequena órbita giram, sempre satélites, e só brilhantes de luz emprestada. O amante da verdade, porém, por caminhos não trilhados, em tudo encontra interesse e objeto de profunda meditação; como o viajor naturalista que se extasia na consideração de uma florzinha desconhecida, que o homem bronco tantas vezes vira com desprezo. O que era ignorado, ou esquecido, romperá destarte o envoltório de trevas, e achará devido lugar entre as coisas já conhecidas e estimadas.

Depois de tantos sistemas exclusivos, o espírito eclético anima o nosso século; ele se levanta como um imenso colosso vivo, tendo diante dos olhos os anais de todos os povos, em uma mão o archote da filosofia aceso pelo gênio da investigação, com a outra aponta a esteira luminosa onde se convergem todos os raios de luz, escapados do brandão que sustenta. — Luz e progresso; eis sua divisa.

Não, oh Brasil, no meio do geral movimento tu não deves ficar imóvel e apático, como o colono sem ambição, e sem esperanças. O gérmen da civilização, lançado em teu seio pela Europa, não tem dado ainda os frutos que devia dar; vícios radicais têm tolhido seu desenvolvimento. Tu afastaste de teu colo a mão estranha que te sufoca; respira livremente, cultiva com amor as ciências, as letras, as artes e a indústria, e combate tudo o que entrevá-las pode.

Seleta de poemas

Gonçalves Dias

CANÇÃO DO EXÍLIO

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln die Goldorangen glühn, [...]
Kenst du es wohl?
Dahin! dahin.
Möcht ich... ziehn.
(Goethe)¹*

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

¹ “Conheces o país onde floresce o limoeiro? / Por entre a rama escura ardem laranjas de ouro, / [...] / Conheces? / Oh! Partir! Partir / Para lá [...] ir!” (“Mignon”. Wilhelm Meister).

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.
(Coimbra, julho de 1843.)

*

CANÇÃO DO TAMOIO

(Natalícia)

I

Não chores, meu filho;
Não chores, que a vida
É luta renhida:
Viver é lutar.
A vida é combate,
Que os fracos abate,
Que os fortes, os bravos
Só pode exaltar.

II

Um dia vivemos!
O homem que é forte
Não teme da morte;
Só teme fugir;

No arco que entesa
Tem certa uma presa,
Quer seja tapuia,
Condor ou tapir.

III

O forte, o cobarde
Seus feitos inveja
De o ver na peleja
Garboso e feroz;
E os tímidos velhos
Nos graves concelhos,
Curvadas as fronte,
Escutam-lhe a voz!

IV

Domina, se vive;
Se morre, descansa
Dos seus na lembrança,
Na voz do porvir.
Não cures da vida!
Sê bravo, sê forte!
Não fujas da morte,
Que a morte há de vir!

V

E pois que és meu filho,
Meus brios reveste;
Tamoio nasceste,
Valente serás.
Sê duro guerreiro,
Robusto, fragueiro,
Brasão dos tamoiros
Na guerra e na paz.

VI

Teu grito de guerra
Retumbe aos ouvidos
D'imigos transidos
Por vil comoção;
E tremam d'ouvi-lo
Pior que o sibilo
Das setas ligeiras,
Pior que o trovão.

VII

E a mão nessas tabas,
Querendo calados
Os filhos criados
Na lei do terror;
Teu nome lhes diga,
Que a gente inimiga
Talvez não escute
Sem pranto, sem dor!

VIII

Porém se a fortuna,
Traíndo teus passos,
Te arroja nos laços
Do inimigo falaz!
Na última hora
Teus feitos memora,
Tranqüilo nos gestos,
Impávido, audaz.

IX

E cai como o tronco
Do raio tocado,
Partido, rojado
Por larga extensão;
Assim morre o forte!

No passo da morte
Triunfa, conquista
Mais alto brasão.

X

As armas ensaia,
Penetra na vida:
Pesada ou querida,
Viver é lutar.
Se o duro combate
Os fracos abate,
Aos fortes, aos bravos,
Só pode exaltar.

*

O CANTO DO GUERREIRO

I

Aqui na floresta
Dos ventos batida,
Façanhas de bravos
Não geram escravos,
Que estimem a vida
Sem guerra e lidar.
– Ouvi-me, Guerreiros,
– Ouvi meu cantar.

II

Valente na guerra
Quem há, como eu sou?
Quem vibra o tacape
Com mais valentia?
Quem golpes daria
Fatais, como eu dou?
- Guerreiros, ouvi-me;
-Quem há, como eu sou?

III

Quem guia nos ares
A frecha imprumada,
Ferindo uma presa,
Com tanta certeza,
Na altura arrojada
Onde eu a mandar?
- Guerreiros, ouvi-me,
- Ouvi meu cantar.

IV

Quem tantos imigos
Em guerras preou?
Quem canta seus feitos
Com mais energia?
Quem golpes daria
Fatais, como eu dou?
- Guerreiros, ouvi-me;
- Quem há, como eu sou?

V

Na caça ou na lide,
Quem há que me afronte?!
A onça raivosa
Meus passos conhece,
O imigo estremece,
E a ave medrosa
Se esconde no céu.
- Quem há mais valente,
Mais destro do que eu?

VI

Se as matas estrujo
Co os sons do Boré,
Mil arcos se encurvam,
Mil setas lá voam,

Mil gritos reboam,
Mil homens de pé
Eis surgem, respondem
Aos sons do Boré!
- Quem é mais valente,
- Mais forte quem é?

VII

Lá vão pelas matas;
Não fazem ruído:
O vento gemendo
E as matas tremendo
E o triste carpido
Duma ave a cantar,
São eles – guerreiros,
Que faço avançar.
Quem golpes daria
Fatais, como eu dou?
- Guerreiros, ouvi-me;
- Quem há, como eu sou?

VIII

E o Piaga se ruge
No seu Maracá
A morte lá paira
Nos ares frechados,
Os campos juncados
De mortos são já:
Mil homens viveram,
Mil homens são lá.

IX

E então se de novo
Eu toco o Boré;
Qual fonte que salta
De rocha empinada,

Que vai marulhosa,
Fremete e queixosa,
Que a raiva apagada
De todo não é,
Tal eles se escoam
Aos sons do Boré.
– Guerreiros, dizei-me,
–Tão forte quem é?

Úrsula

Maria Firmina dos Reis

Capítulo II – “O delírio”

Violenta, terrível, espantosa tinha sido a crise, e Túlio velava à cabeceira do enfermo. A noite há muito que tinha desdobrado sobre a terra seu pesado manto de escuridão, animando destarte o profundo silêncio dos bosques, apenas interrompido pelo roçar do vento nos longínquos palmares, ou pelo gemido triste de sentido noitibó, ou os agoureiros pios do acauã.

O quarto do doente era apenas aclarado por fraca luz, cuja baixa claridade deixava contudo ver-se o rosto do mancebo, afogueado pelo requeimar da febre: os olhos tinha-nos ele dilatados, e com esse brilho e movimento que só dão a febre. No entanto estava tranquilo, e um só gemido não se lhe ouvia.

Após um breve instante desse fictício sossego, entrou a tremer-lhe o lábio superior, ergueu as mãos ambas para o céu, e volvendo-se no leito murmurou com voz queixosa frases que não foram compreendidas.

— Eu a vi! — exclamou, erguendo a voz, num transporte de satisfação — Vi-a, era bela como a rosa a desabrochar, e em sua pureza semelhava-se a açucena cândida e vaporosa! E eu amei-a!... Maldição!... Não... nunca a amei...

E calou-se.

Depois um gemido lhe veio do coração; cobriu os olhos com as mãos ambas, e repetiu:

— Oh! Não, nunca a amei!...

Seguiram-se palavras entrecortadas, gemidos e gesticulações desordenadas para ao depois cair em inércia.

Era o delírio assustador que se manifestava!... Túlio observava-o com angústia: as dores do mancebo sentia-as ele no coração.

A lua ia já alta na azulada abóbada, prateando o cume das árvores, e a superfície da terra e, apesar disso, Úrsula, a mimosa filha de Luísa B., a flor daquelas solidões, não adormecera um instante. É que agora esse anjo de sublime doçura repartia com seu hóspede os diuturnos cuidados que dava a sua mãe enferma; e assim, duplicadas as suas ocupações, sentia fugir-lhe nessa noite o sono.

Bela como o primeiro raio de esperança, transpunha ela a essa hora mágica da noite o lumiar da porta, em cuja câmara debatia-se entre dores e violenta febre o pobre enfermo.

Era ela tão caridosa... Tão bela... E tanta compaixão lhe inspirava o sofrimento alheio, que lágrimas de tristeza e de sincero pesar se lhe escaparam dos olhos, negros, formosos, e melancólicos. Úrsula, com a timidez da corsa, vinha desempenhar à cabeceira desse leito de dores os cuidados que exigia o penoso estado do desconhecido.

Nenhuma exageração havia nesse piedoso desempenho; porque Úrsula era ingênua e singela em todas as suas ações; e porque esse interesse todo caridoso, o mancebo não podia avaliá-lo, tendo as faculdades transtornadas pela moléstia. Este sentimento era pois natural em seu coração, e a donzela não se envergonhava de o patentear.

— Túlio, — disse ao entrar — como vai ele? Toda a resposta do escravo foi um suspiro de profundo desânimo.

Úrsula chegou-se ao leito do enfermo, e com timidez, que a sua compaixão quase destruía, tocou-lhe as mãos. As suas gelaram de desalento e de comoção, porque sentiu as do doente ardentes como a lava de um vulcão.

Então, ao contato dessas débeis mãos que tocaram a sua, o cavaleiro abriu os olhos, a que um delírio febril dava estranha expressão, e fitando a donzela, num transporte indefinível do mais íntimo sofrer, exclamou com voz magoada e grave:

— Oh! Pelo céu! Anjo ou mulher! Porque trocaste em absinto a doçura do meu amor? Amor!... Amei-te eu? Sim, e muito. Mas tu nunca o compreendeste! Louco! Louco que eu fui!... E passando da dor à desesperação, torcia os braços gritando:

— Eu te vi, mulher infame e desdenhosa, fria e impassível como a estátua! Inexorável como o inferno!... Assassina!... Oh! Eu te amaldiçoo... e ao dia primeiro do meu amor!... Minha mãe!... Minha pobre mãe!!... — E entrou a soluçar desesperadamente.

Úrsula e Túlio estavam perplexos; estas palavras sem nexos produziam em seus corações sensações, suposto que em ambos doídas, mas diversas em sua natureza.

A Túlio parecia aquele delírio precursor da morte, e a dor da perda de um amigo, o primeiro talvez que o céu lhe dera, absorvia-lhe todas as faculdades, e para tão grande pesar não tinha prantos, não tinha uma só palavra.

Úrsula, pelo contrário, sentia estranho desassossego, um quê, que não sabia definir a si própria! Uma inquietação mortal, uma desconfiança, e as lágrimas brotavam-lhe espontâneas do coração.

— Adelaide! — prosseguiu ele após longa pausa — Adelaide!... Este nome queima-me os beijos; enlouqueço quando penso nela.

— Adelaide!... — repetiu consigo mesma a filha de Luísa B. — Oh! Quem serás?!...

O que é a natureza humana! O que é o coração da mulher! A Úrsula, pobre flor do deserto, que importava um nome proferido em delírio?

Essa mulher, essa Adelaide, parecia-lhe que muito interessava ao mancebo, que ainda agora lhe vivia no coração malgrado as palavras amargas, ou entranhadas de desesperação, que lhe caíam dos lábios ao lembrar-se dela.

Essa mulher figurava-se-lhe bela como um anjo, sedutora como uma fada, maligna como um demônio, e entretanto amada, muito amada; e o seu nome lhe queimava o coração, como se lá estivesse escrito com letras de fogo.

E há de ele amá-la? — repetia Úrsula a si própria com uma pertinácia, que a teria admirado, se nisso pudesse atentar. Amor! — prosseguia — o que é amor? Creio que jamais amarei. Mas Adelaide deve ser muita amada por ele... mas eu o ouvi amaldiçoá-la!... Por que diz que lhe queima os beijos o seu nome? Oh! Não é possível, ele já não a ama! E Úrsula, perdida nestes loucos pensamentos, não atendia ao que em torno de si havia.

O doente tinha adormecido. Então ela voltou para junto de sua mãe. A pobre senhora, vencida pelo muito sofrer, tinha também adormecido, e

a menina, reclinando-se em uma cadeira, procurou, mas embalde, conciliar o sono, que nessa noite parecia obstinado em fugir-lhe.

Em vão deixava cair as pálpebras; em vão tentava arredar os pensamentos do que ouvira, que a mente errava em torno daquele leito, donde ela se destacara; e o coração dizia-lhe que não estava tranquilo. Entretanto, pobre Úrsula, julgava que nunca havia de amar!...

Mais tarde um gemido saiu da câmara do doente; o coração doeu-lhe; porque se tinha esquecido até do remédio do enfermo: levantou-se, pois, correndo, e o foi levar.

A hora tinha já passado, porém o calmante produziu salutar efeito; porque ao retirar-se-lhe a colher dos lábios, o cavaleiro, deslizando um fraco sorriso, estendeu a mão à donzela, e disse-lhe com reconhecimento:

— Ah! Senhora, como sois boa! Quem quer que sejais, aceitai meus sinceros agradecimentos pelo generoso interesse, que mostrais por um infeliz desconhecido.

— Silêncio, — animou-se ela a dizer, corando muito — não vedes que tendes febre? Perdoai-me; mas eu não consinto que faleis.

— Oh! — exclamou ele — Tanta bondade me confunde. Deixai ao menos agradecer-vos; mais tarde submeter-me-ei com gosto as vossas determinações.

— Agradecer-me? — interrogou Úrsula com voz um pouco comovida — Que vos hei eu feito que mereça vosso reconhecimento? Pelo céu, nem faleis nisso; e em seus grandes olhos errou uma lágrima.

Não sei que sentimento a trouxe do coração aos olhos; mas fosse qual fosse, o que é verdade, é que a lágrima, semelhando uma pérola escapada a precioso colar, rolou-lhe pelas faces e foi cair sobre a mão do enfermo.

Ela estremeceu involuntariamente, e um rubor subitâneo, que ocultou com as mãos, lhe assomou às faces.

Mas os olhos do cavaleiro, reavendo seu fulgor febril, não viram essa lágrima, que lhe teria escaldado a mão, nem esse inocente rubor tão expressivo; porque começara um novo solilóquio. — Sim — dizia — e não era feliz em possuí-la? Quê! Oh! Foi um só dia... foi. Mas, minha mãe!... Via-a no sepulcro! E ela era um anjo!... Mataram-na!... Mataram-na!...

E estendia os braços, e sorria-se como afagando benéfica visão.

— Agora posso viver – disse respirando largamente – sim, agora posso viver; porque já a não amo: sim, já não amo aquela que traiu cruelmente minhas loucas esperanças.

— Não vedes? – prosseguiu fitando Úrsula – Como é belo amar-se! Como se nos expande o coração, como nos transborda a alma de felicidade?!...

E a moça dizia consigo — Meu Deus! Meu Deus, que é o que eu sinto no coração que me entenece? Deve ser sem dúvida esta forçada vigília, este lidar de todos os momentos. O estado de minha pobre mãe... a compaixão que me inspira este infeliz mancebo, tão próximo talvez da morte!... Oh! Terrível ideia! A morte! É ele tão jovem... Tão leal, e tão franca é a sua fisionomia... Meu Deus! Seria bem duro vê-lo morrer! Poupei-o, Senhor. Se eu pudesse, duplicaria os meus cuidados para salvá-lo! Oh, se eu pudesse!...

O enfermo entrou a sorrir-se; a febre começava a declinar. Ao delírio violento seguiu-se plácida alucinação – parecia que um mundo de gratas ilusões, povoado de meigos seres, o afagava; estendia os braços como para estreitar entes que lhe eram caros e o rosto se lhe expandia suavemente.

Depois sua mão tocou uma mão alva, e trêmula, e gelada: esta mão, que ele em seu delírio procurou com ardor levar aos lábios, fugiu-lhe medrosa ao contato desse beijo de fogo.

— Atende-me – exclamou com desalento – não fujas... Tenho a contar-te uma história bem triste! Oh! Bem triste!...

E estendia as mãos súplicas, e já nada encontrava. Túlio contemplava-o silencioso até que por último exclamou:

— Homem generoso! Único que soubeste compreender a amargura do escravo!... Tu que não esmagaste com desprezo a quem traz na fronte estampado o ferrete da infâmia! Porque ao africano seu semelhante disse: — És meu! – Ele curvou a fronte, e humilde, rastejando qual erva, que se calcou aos pés, o vai seguindo? Porque o que é senhor, o que é livre, tem segura em suas mãos ambas a cadeia, que lhe oprime os pulsos. Cadeia infame e rigorosa, a que chamam “escravidão”?!... E entretanto este também era livre, livre como o pássaro, como o ar; porque no seu país não se é escravo. Ele escuta a nênia plangente de seu pai, escuta a canção sentida que cai dos lábios de sua mãe, e sente como eles, que é livre; porque a razão lho diz, e a alma o compreende. Oh! A mente! Isso sim ninguém a pode escravizar!

Nas asas do pensamento o homem remonta-se aos ardentes sertões da África, vê os areais sem fim da pátria e procura abrigar-se debaixo daquelas árvores sombrias do oásis, quando o sol requeima e o vento sopra quente e abrasador: vê a tamareira benéfica junto à fonte, que lhe amacia a garganta ressequida: vê a cabana onde nascera, e onde livre vivera! Desperta porém em breve dessa doce ilusão, ou antes sonha que a engolfara, e a realidade opressora lhe aparece: é escravo e escravo em terra estranha! Fogem-lhe os areais ardentes, as sombras projetadas pelas árvores, o oásis no deserto, a fonte e a tamareira. Foge a tranquilidade da choupana, foge a doce ilusão de um momento, como ilha movediça; porque a alma está encerrada nas prisões do corpo! Ela chama-o para a realidade, chorando, e o seu choro, só Deus compreende! Ela não se pode dobrar, nem lhe pesam as cadeias da escravidão; porque é sempre livre, mas o corpo geme, e ela sofre, e chora; porque está ligada a ele na vida por laços estreitos e misteriosos.

E Túlio ficou pensativo, e as lágrimas caíram, a seu pesar, fio por fio pela face a baixo.

Tinha no entanto terminado o delírio ao doente: seguiu-se-lhe extrema prostração e um suor geral e frio.

Úrsula e Túlio tiveram então uma só ideia, terrível e medonha – a morte! e estremeceram de dor. O escravo, porque este homem era agora a vida da sua alma; porque era a imagem de Deus, que lhe sorria. A donzela, por quê?... Ela própria não o saberia dizer. Mas ambos sentiam iguais temores, aflições iguais: é então porque ambos o amavam.

E as noites que sucederam a esta eram ainda povoadas de sustos e ansiedade: o mancebo continuava a sofrer, e seus amigos redobravam de desvelos, e choravam sobre suas dores.

O cavaleiro via-os, escutava-os, e sentia lá no fundo da alma um estranho sentir. Úrsula tornara-se para ele a imagem vaporosa e afagadora de um anjo: e o que se passava naquele coração enfermo só ele o sabia.

Como e porque sou romancista

José de Alencar¹

VII

Eis-me de repente lançado no turbilhão do mundo.

Ao cabo de quatro anos de tirocínio na advocacia, a imprensa diária, na qual apenas me arriscara como folhetinista, arrebatou-me. Em fins de 1856 achei-me redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*.

É longa a história dessa luta, que absorveu cerca de três dos melhores anos de minha mocidade. Aí se acrisolaram as audácias que desgostos, insultos, nem ameaças conseguiram quebrar até agora; antes parece que as afiam com o tempo.

Ao findar o ano, houve ideia de oferecer aos assinantes da folha, um mimo de festa. Saiu um romancete, meu primeiro livro, se tal nome cabe a um folheto de 60 páginas.

Escrevi *Cinco Minutos* em meia dúzia de folhetins que iam saindo na folha dia pôr dia, e que foram depois tirados em avulso sem nome do autor. A prontidão com que em geral antigos e novos assinantes reclamavam seu exemplar, e a procura de algumas pessoas que insistiam por comprar a brochura, somente destinada à distribuição gratuita entre os subscritores do jornal; foi a única, muda mas real, animação que recebeu essa primeira prova.

Bastou para sustentar a minha natural perseverança. Tinha leitores e espontâneos, não iludidos pôr falsos anúncios. Os mais pomposos elogios

¹ Texto autobiográfico escrito em 1873 e publicado em 1893.

não valiam, e nunca valerão para mim, essa silenciosa manifestação, ainda mais sincera nos países como o nosso de opinião indolente.

Logo depois do primeiro ensaio, veio *A Viuvinha*. Havia eu em época anterior começado este romancete, invertendo a ordem cronológica dos acontecimentos. Deliberei porém mudar o plano, e abri a cena com o princípio da ação.

Tinha eu escrito toda a primeira parte, que era logo publicada em folhetins; e contava aproveitar na segunda o primeiro fragmento; mas, quando o procuro, dou pela falta.

Sabidas as contas, Leonel que era então o encarregado da revista semanal, *Livro do Domingo*, como ele intitulou, achando-se um sábado em branco, pediu-me alguma coisa com que encher o rodapé da folha. Ocupado com outros assuntos, deixei que buscasse entre os meus borrões. No dia seguinte lograva ele aos leitões dando-lhes em vez da habitual palestra, um conto. Era este o meu princípio de romance ao qual ele tinha posto, com uma linha de reticências e duas de prosa, um desses súbitos desenlaces que fazem o efeito de uma guilhotina literária.

Fatigado do trabalho da véspera, urgido pelas ocupações do dia, em constantes tribulações, nem sempre podia eu passar os olhos pôr toda a folha.

Nesse domingo não li a revista, cujo teor já me era conhecido, pois saíra-me da pasta.

Imagine, como fiquei, em meio de um romance, cuja continuação o leitor já conhecia oito dias antes. *Que* fazer? Arrancar do Livro do Domingo, as páginas já publicadas? Podia-o fazer; pois o folhetinista não as dera como suas, e deixara entrever o autor; mas fora matar a ilusão.

Daí veio o abandono desse romance, apesar dos pedidos que surgiam a espaços, instando pela conclusão. Só três anos depois, quando meu amigo e hoje meu cunhado, Dr. Joaquim Bento de Souza Andrade, quis publicar uma segunda edição de *Cinco Minutos*, escrevi eu o final d'*A Viuvinha*, que faz parte do mesmo volume.

O desgosto que me obrigou a truncar o segundo romance, levou-me o pensamento para um terceiro, porém este já de maior fôlego. Foi *O Guarani*, que escrevi dia pôr dia para o folhetim do Diário, entre os meses de fevereiro e abril de 1857, se bem me recordo.

No meio das labutações do jornalismo, oberado não somente com a redação de uma folha diária, mas com a administração da empresa, desempenhei-me da tarefa que me impusera, e cujo alcance eu não medira ao começar a publicação, apenas com os dois primeiros capítulos escritos.

Meu tempo dividia-se desta forma. Acordava, por assim dizer, na mesa do trabalho; e escrevia o resto do capítulo começado no dia antecedente para envia-lo à tipografia. Depois do almoço entrava pôr novo capítulo que deixava em meio. Saía então para fazer algum exercício antes do jantar no “Hotel de Europa”. A tarde, até nove ou dez horas da noite, passava no escritório da redação, onde escrevia o artigo editorial e o mais que era preciso.

O resto do serão era repousar o espírito dessa árdua tarefa jornaleira, em alguma distração, como o teatro e as sociedades.

Nossa casa no Largo do Rocio, nº 73, estava em reparos. Trabalhava eu num quarto do segundo andar, ao estrépito do martelo, sobre uma banquinha de cedro, que apenas chegava para o mister da escrita; e onde a minha velha caseira Ângela servia-me o parco almoço. Não tinha comigo um livro; e socorria-me unicamente a um canhenho, em que havia em notas o fruto de meus estudos sobre a natureza e os indígenas do Brasil.

Disse alguém, e repete-se pôr aí de outiva que *O Guarani* é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware.

A impressão profunda que em mim deixou Cooper foi, já lhe disse, como poeta do mar. D’Os *Contrabandistas*, sim, poder-se-ia dizer, apesar da originalidade da concepção, que foram inspirados pela leitura do *Piloto*, do *Corsário*, do *Varredor do Mar* etc. Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso pôr onde minha alma penetrou no passado de sua pátria.

Daí, desse livro secular e imenso, é que eu tirei as páginas d’*O Guarani*, as de *Iracema*, e outras muitas que uma vida não bastaria a escrever. Daí e não das obras de Chateaubriand, e menos das de Cooper, que não eram senão a cópia do original sublime, que eu havia lido com o coração.

O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaisquer outros povos da América, um período de conquista, em que a raça invasora destrói a raça indígena. Essa luta apresenta um caráter análogo, pela semelhança dos aborígenes. Só no Peru e México difere.

Assim o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período da invasão, não pode escapar ao ponto de contacto com o escritor americano. Mas essa aproximação vem da história, é fatal, e não resulta de uma imitação.

Se Chateaubriand e Cooper não houvessem existido, o romance americano havia de aparecer no Brasil a seu tempo.

Anos depois de escrito *O Guarani*, reli Cooper a fim de verificar a observação dos críticos e convenci-me de que ela não passa de um rojão. Não há no romance brasileiro um só personagem de cujo tipo se encontre o molde nos Moicanos, Espião, Ontário, Sapadores e Leonel Lincoln.

N'O *Guarani* derrama-se o lirismo de uma imaginação moça, que tem como a primeira rama o vício da exuberância; por toda a parte a linfa, pobre de seiva, brota em flor ou folha. Nas obras do eminente romancista americano, nota-se a singeleza e parcimônia do prosador, que se não deixa arrebatar pela fantasia, antes a castiga.

Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi realista; apresentou-o sob aspecto vulgar.

N'O *Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.

Mas Cooper descreve a natureza americana, dizem os críticos. E que havia ele de descrever, senão a cena de seu drama? Antes dele Walter Scott deu o modelo dessas paisagens à pena, que fazem parte da cor local.

O que se precisa examinar é se as descrições d'O *Guarani* têm algum parentesco ou afinidade com as descrições de Cooper; mas isso não fazem os críticos, porque dá trabalho e exige que se pense. Entretanto basta o confronto para conhecer que não se parecem nem no assunto, nem no gênero e estilo.

A edição avulsa que se tirou d'O *Guarani*, logo depois de concluída a publicação em folhetim, foi comprada pela livraria do Brandão, pôr um conto e quatrocentos mil réis que cedi à empresa. Era essa edição de mil exemplares, porém trezentos estavam truncados, com as vendas de volumes que se faziam à formiga na tipografia. Restavam pois setecentos, saindo o exemplar a 2\$000.

Foi isso em 1857. Dois anos depois comprava-se o exemplar a 5\$000 e mais. Nos belchiores que o tinham a cavalo do cordel, embaixo dos arcos do Paço, donde o tirou o Xavier Pinto para a sua livraria da Rua dos Ciganos. A indiferença pública, senão o pretensioso desdém da roda literária, o tinha deixado cair nas pocilgas dos alfarrabistas.

Durante todo esse tempo e ainda muito depois, não vi na imprensa qualquer elogio, crítica ou simples notícia do romance, a não ser em uma folha do Rio Grande do Sul, como razão para a transcrição dos folhetins. Reclamei contra esse abuso, que cessou; mas posteriormente soube que aproveitou-se a composição já adiantada para uma tiragem avulsa. Com esta anda atualmente a obra na sexta edição.

Na bela introdução que Mendes Leal escreveu ao seu *Calabar*, se extasiava ante os tesouros da poesia brasileira, que ele supunha completamente desconhecidos para nós. “E tudo isto oferecido ao romancista, virgem, intacto, para escrever, para animar, para reviver”.

Que ele o dissesse, não há estranhar, pois ainda hoje os literatos portugueses não conhecem da nossa literatura, senão o que se lhes manda de encomenda com um ofertório de mirra e incenso. Do mais não se ocupam; uns pôr economia, outros pôr desdém. O Brasil é um mercado para seus livros e nada mais.

Não se compreende, porém, que uma folha brasileira, como era o Correio Mercantil, anunciando a publicação do *Calabar*, insistisse na ideia de ser essa obra uma primeira lição do romance nacional dada aos escritores brasileiros, e não advertisse que dois anos antes um compatriota e seu ex-redator se havia estreado nessa província literária.

“Há muito que o autor pensava na tentativa de criar no Brasil para o Brasil um gênero de literatura para que ele parece tão afeito e que lhe pode fazer serviços reais”. Quando Mendes Leal escrevia em Lisboa estas palavras, o romance americano já não era uma novidade para nós; e tinha

n'O *Guarani* um exemplar, não arreado dos primores do Calabar, porém incontestavelmente mais brasileiro.

Notícia da atual literatura brasileira (Instinto de Nacionalidade)

Machado de Assis¹

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madruga, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Escusado é dizer a vantagem deste universal acordo. Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional.

Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.

Sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás malformada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nestas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais.

¹ Artigo publicado em *Novo Mundo*, em 24 de março de 1873.

A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio. Nem toda ela terá meditado os poemas de “Uruguai” e “Caramuru” com aquela atenção que tais obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como precursores da poesia brasileira.

A razão é que eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto.

Dado que as condições deste escrito o permitissem, não tomaria eu sobre mim a defesa do mau gosto dos poetas arcádicos nem o fatal estrago que essa escola produziu nas literaturas portuguesa e brasileira. Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora.

Reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos, conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária, esta investigação (ponto de divergência entre literatos), além de superior às minhas forças, daria em resultado levar-me longe dos limites deste escrito. Meu principal objeto é atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente. A aparição de Gonçalves Dias chamou a atenção das musas brasileiras para a história e os costumes indianos. “Os Timbiras”, “I-Juca Pirama”, “Tabira” e outros poemas do egrégio poeta acenderam as imaginações; a vida das tribos, vencidas há muito pela civilização, foi estudada nas memórias que nos deixaram os cronistas, e interrogadas dos poetas, tirando-lhes todos alguma coisa, qual um idílio, qual um canto épico.

Houve depois uma espécie de reação. Entrou a prevalecer a opinião de que não estava toda a poesia nos costumes semibárbaros anteriores à nossa civilização, o que era verdade, – e não tardou o conceito de que nada tinha a poesia com a existência da raça extinta, tão diferente da raça triunfante, – o que parece um erro.

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. Os que, como o Sr. Varnhagen, negam tudo aos primeiros povos deste país, esses podem logicamente excluí-los da poesia contemporânea. Parece-me, entretanto, que, depois das memórias que a este respeito escreveram os Srs. Magalhães e Gonçalves Dias, não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão. As tribos indígenas, cujos usos e costumes João Francisco Lisboa cotejava com o livro de Tácito e os achava tão semelhantes aos dos antigos germanos, desapareceram, é certo, da região que por tanto tempo fora sua; mas a raça dominadora que as frequentou colheu informações preciosas e no-las transmitiu como verdadeiros elementos poéticos. A piedade, a minguaem outros argumentos de maior valia, devera ao menos inclinar a imaginação dos poetas para os povos que primeiro beberam os ares destas regiões, consorciando na literatura os que a fatalidade da história divorciou.

Esta é hoje a opinião triunfante. Ou já nos costumes puramente indianos, tais quais os vemos n’“Os Timbiras”, de Gonçalves Dias, ou já na luta do elemento bárbaro com o civilizado, tem a imaginação literária do nosso tempo ido buscar alguns quadros de singular efeito dos quais citarei, por exemplo, a *Iracema*, do Sr. J. Alencar, uma das primeiras obras desse fecundo e brilhante escritor.

Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os

convida a natureza americana cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores. O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos Srs. Bernardo Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Franklin Távora, e alguns mais.

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. Gonçalves Dias por exemplo, com poesias próprias, seria admitido no panteão nacional; se excetuarmos “Os Timbiras”, os outros poemas americanos e certo número de composições, pertencem os seus versos pelo assunto a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam; e excludo daí as belas Sextilhas de Frei Antão, que essas pertencem unicamente à literatura portuguesa, não só pelo assunto que o poeta extraiu dos historiadores lusitanos, mas até pelo estilo que ele habilmente fez antiquado.

O mesmo acontece com os seus dramas, nenhum dos quais tem por teatro o Brasil. Iria longe se tivesse de citar outros exemplos de casa, e não acabaria se fosse necessário recorrer aos estranhos. Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do “Song of Hiawatha” não é o mesmo autor da “Golden Legend”, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam.

O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo,

assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveram exercer.

A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.

Esaú e Jacó

Machado de Assis

Capítulo XLIX / Tabuleta velha

Toda a gente voltou da ilha com o baile na cabeça, muita sonhou com ele, alguma dormiu mal ou nada. Aires foi dos que acordaram tarde; eram onze horas. Ao meio-dia almoçou; depois escreveu no Memorial as impressões da véspera, notou várias espáduas, fez reparos políticos e acabou com as palavras que lá ficam no cabo do outro capítulo. Fumou, leu, até que resolveu ir à Rua do Ouvidor. Como chegasse à vidraça de uma das janelas da frente, viu à porta da confeitaria uma figura inesperada, o velho Custódio, cheio de melancolia. Era tão novo o espetáculo que ali se deixou estar por alguns instantes; foi então que o confeitiro, levantando os olhos, deu com ele entre as cortinas, e enquanto Aires voltava para dentro, Custódio atravessou a rua e entrou-lhe em casa.

— Que suba, disse o conselheiro ao criado.

Custódio foi recebido com a benevolência de outros dias e um pouco mais de interesse. Aires queria saber o que é que o entristecia.

— Vim para contá-lo a V. Ex^a; é a tabuleta.

— Que tabuleta?

— Queira V. Ex^a ver por seus olhos, disse o confeitiro, pedindo-lhe o favor de ir à janela.

— Não vejo nada.

— Justamente, é isso mesmo. Tanto me aconselharam que fizesse reformar a tabuleta que afinal consenti, e fi-la tirar por dois empregados. A vizinhança

veio para a rua assistir ao trabalho e parecia rir de mim. Já tinha falado a um pintor da Rua da Assembleia; não ajustei o preço porque ele queria ver primeiro a obra. Ontem, à tarde, lá foi um caixeiro, e sabe V. Ex^a o que me mandou dizer o pintor? Que a tábua está velha, e precisa outra; a madeira não aguenta tinta. Lá fui às carreiras. Não pude convencê-lo de pintar na mesma madeira; mostrou-me que estava rachada e comida de bichos. Pois cá de baixo não se via. Teimei que pintasse assim mesmo, respondeu-me que era artista e não faria obra que se estragasse logo.

— Pois reforme tudo. Pintura nova em madeira velha não vale nada. Agora verá que dura pelo resto da nossa vida.

— A outra também durava; bastava só avivar as letras.

Era tarde, a ordem fora expedida, a madeira devia estar comprada, serrada e pregada, pintado o fundo para então se desenhar e pintar o título. Custódio não disse que o artista lhe perguntara pela cor das letras, se vermelha, se amarela, se verde em cima de branco ou vice-versa, e que ele, cautelosamente, indagara do preço de cada cor para escolher as mais baratas. Não interessa saber quais foram.

Quaisquer que fossem as cores, eram tintas novas, tábuas novas, uma reforma que ele, mais por economia que por afeição, não quisera fazer; mas a afeição valia muito. Agora que ia trocar de tabuleta sentia perder algo do corpo, — coisa que outros do mesmo ou diverso ramo de negócio não compreenderiam, tal gosto acham em renovar as caras e fazer crescer com elas a nomeada. São naturezas. Aires ia pensando em escrever uma Filosofia das Tabuletas, na qual poria tais e outras observações, mas nunca deu começo à obra.

— V. Ex^a há de me perdoar o incômodo que lhe trouxe, vindo contar-lhe isto, mas V. Ex^a é sempre tão bom comigo, fala-me com tanta amizade, que eu me atrevi... Perdoa-me, sim?

— Sim, homem de Deus.

— Conquanto V. Ex^a aprove a reforma da tabuleta, sentirá comigo a separação da outra, a minha amiga velha, que nunca me deixou, que eu, nas noites de luminárias, por S. Sebastião e outras, fazia aparecer aos olhos da gente. V. Ex^a, quando se aposentou, veio achá-la no mesmo lugar em que a deixou por ocasião de ser nomeado. E tive alma para me separar dela!

— Está bom, lá vai; agora é receber a nova, e verá como daqui a pouco são amigos.

Custódio saiu recuando, como era o seu costume, e desceu trôpego as escadas. Diante da confeitaria deteve-se um instante, para ver o lugar onde estivera a tabuleta velha. Deveras, tinha saudades.

[...]

Capítulo LXII / “Pare no D.”

— Mas, S. Ex^a está almoçando, dizia o criado no patamar da escada a alguém que pedia para falar ao conselheiro.

Era falso, Aires acabava justamente de almoçar; mas o criado sabia que o amo gostava de saborear o charuto depois do almoço, sem interrupção. Agora estava no canapé e ouviu o diálogo do patamar. A pessoa insistia em dizer uma palavrinha.

— Não pode ser.

— Bem, eu espero; logo que S. Ex^a acabe...

— O melhor é voltar depois; não mora ali defronte? Pois volte daqui a uma hora ou duas...

A pessoa era o Custódio e foi para casa, mas o velho diplomata, sabendo quem era, não esperou que acabasse o charuto; mandou-lhe dizer que viesse. Custódio saiu, correu; subiu e entrou assombrado.

— Que é isso, Sr. Custódio? disse-lhe Aires. O senhor anda a fazer revoluções?

— Eu, senhor? Ah! senhor! Se V. Ex^a soubesse...

— Se soubesse o quê?

Custódio explicou-se. Vá, resumamos a explicação.

Na véspera, tendo de ir abaixo, Custódio foi à Rua da Assembleia, onde se pintava a tabuleta. Era já tarde; o pintor suspendera o trabalho. Só algumas das letras ficaram pintadas, — a palavra Confeitaria e a letra d. A letra o e a palavra Império estavam só debuxadas a giz. Gostou da tinta e da cor, reconciliou-se com a forma, e apenas perdoou a despesa. Recomendou pressa. Queria inaugurar a tabuleta no domingo.

Ao acordar de manhã não soube logo do que houvera na cidade, mas pouco a pouco vieram vindo as notícias, viu passar um batalhão, e creu que lhe diziam a verdade os que afirmavam a revolução e vagamente a república. A princípio, no meio do espanto, esqueceu-lhe a tabuleta. Quando se lembrou dela, viu que era preciso sustar a pintura.

Escreveu às pressas um bilhete e mandou um caixeiro ao pintor. O bilhete dizia só isto: “Pare no D”. Com efeito, não era preciso pintar o resto, que seria perdido, nem perder o princípio, que podia valer. Sempre haveria palavra que ocupasse o lugar das letras restantes. “Pare no D”.

Quando o portador voltou trouxe a notícia de que a tabuleta estava pronta.

— Você viu-a pronta?

— Vi, patrão.

— Tinha escrito o nome antigo?

— Tinha, sim, senhor: “Confeitaria do Império.”

Custódio enfiou um casaco de alpaca e voou à Rua da Assembleia. Lá estava a tabuleta, por sinal que coberta com um pedaço de chita; alguns rapazes que a tinham visto, ao passar na rua, quiseram rasgá-la; o pintor, depois de a defender com boas palavras, achou mais eficaz cobri-la. Levantada a cortina, Custódio leu: “Confeitaria do Império.” Era o nome antigo, o próprio, o célebre, mas era a destruição agora; não podia conservar um dia a tabuleta, ainda que fosse em beco escuro, quanto mais na Rua do Catete...

— O senhor vai despintar tudo isto, disse ele.

— Não entendo. Quer dizer que o senhor paga primeiro a despesa. Depois, pinto outra coisa.

— Mas que perde o senhor em substituir a última palavra por outra? A primeira pode ficar, e mesmo o d... Não leu o meu bilhete?

— Chegou tarde.

— E por que pintou, depois de tão graves acontecimentos?

— O senhor tinha pressa, e eu acordei às cinco e meia para servi-lo. Quando me deram as notícias, a tabuleta estava pronta. Não me disse que queria pendurá-la domingo? Tive de pôr muito secante na tinta, e além da tinta, gastei tempo e trabalho.

Custódio quis repudiar a obra, mas o pintor ameaçou de pôr o número da confeitaria e o nome do dono na tabuleta, e expô-la assim, para que os revolucionários lhe fossem quebrar as vidraças do Catete. Não teve remédio senão capitular. Que esperasse: ia pensar na substituição; em todo caso, pedia algum abate no preço. Alcançou a promessa do abate e voltou a casa. Em caminho, pensou no que perdia mudando de título, — uma casa tão conhecida, desde anos e anos! Diabos levassem a revolução! Que nome lhe poria agora? Nisso lembrou-lhe o vizinho Aires e correu a ouvi-lo.

Capítulo LXIII / Tabuleta nova

Referido o que lá fica atrás, Custódio confessou tudo o que perdia no título e na despesa, o mal que lhe trazia a conservação do nome da casa, a impossibilidade de achar outro, um abismo, um suma. Não sabia que buscasse; faltava-lhe invenção e paz de espírito. Se pudesse, liquidava a confeitaria. E afinal que tinha ele com política? Era um simples fabricante e vendedor de doces, estimado, afreguesado, respeitado, e principalmente respeitador da ordem pública...

— Mas o que é que há? perguntou Aires.

— A república está proclamada.

— Já há governo?

— Penso que já; mas diga-me V. Ex^a: ouviu alguém acusar-me jamais de atacar o governo? Ninguém. Entretanto... Uma fatalidade! Venha em meu socorro.

Excelentíssimo. Ajude-me a sair deste embaraço. A tabuleta está pronta, o nome todo pintado. — “Confeitaria do Império”, a tinta é viva e bonita. O pintor teima em que lhe pague o trabalho, para então fazer outro. Eu, se a obra não estivesse acabada, mudava de título, por mais que me custasse, mas hei de perder o dinheiro que gastei? V. Ex^a crê que, se ficar “Império”, venham quebrar-me as vidraças?

— Isso não sei.

— Realmente, não há motivo, é o nome da casa, nome de trinta anos, ninguém a conhece de outro modo.

— Mas pode pôr “Confeitaria da República”...

— Lembrou-me isso, em caminho, mas também me lembrou que, se daqui a um ou dois meses, houver nova reviravolta, fico no ponto em que estou hoje, e perco outra vez o dinheiro.

— Tem razão... Sente-se.

— Estou bem.

— Sente-se e fume um charuto.

Custódio recusou o charuto, não fumava. Aceitou a cadeira. Estava no gabinete de trabalho, em que algumas curiosidades lhe chamariam a atenção, se não fosse o atordoamento do espírito. Continuou a implorar o socorro do vizinho. S. Ex^a, com a grande inteligência que Deus lhe dera, podia salvá-lo. Aires propôs-lhe um meio-termo, um título que iria com ambas as hipóteses, — “Confeitaria do Governo.”

— Tanto serve para um regímen como para outro.

— Não digo que não, e, a não ser a despesa perdida... Há porém, uma razão contra. V. Ex^a sabe que nenhum governo deixa de ter oposição. As oposições, quando descerem à rua, podem implicar comigo, imaginar que as desafio, e quebrarem-me a tabuleta; entretanto, o que eu procuro é o respeito de todos.

Aires compreendeu bem que o terror ia com a avareza. Certo, o vizinho não queria barulhos à porta, nem malquerenças gratuitas, nem ódios de quem quer que fosse; mas, não o afligia menos a despesa que teria de fazer de quando em quando, se não achasse um título definitivo, popular e imparcial. Perdendo o que tinha, já perdia a celebridade, além de perder a pintura e pagar mais dinheiro. Ninguém lhe compraria uma tabuleta condenada. Já era muito ter o nome e o título no Almanaque de Laemmert, onde podia lê-lo algum abelhudo e ir com outros, puni-lo do que estava impresso desde o princípio do ano...

— Isso não, interrompeu Aires; o senhor não há de recolher a edição de um almanaque. E depois de alguns instantes:

— Olhe, dou-lhe uma ideia que pode ser aproveitada, e, se não a achar boa, tenho outra à mão; e será a última. Mas eu creio que qualquer delas serve. Deixe a tabuleta pintada como está, e à direita, na ponta, por baixo do título, mande escrever estas palavras que explicam o título: “Fundada em 1860.” Não foi em 1860 que abriu a casa?

— Foi, respondeu Custódio. — Pois...

Custódio refletia. Não se lhe podia ler sim nem não; atônito, a boca entreaberta, não olhava para o diplomata, nem para o chão nem para as paredes ou móveis, mas para o ar. Como Aires insistisse, ele acordou e confessou que a ideia era boa. Realmente, mantinha o título e tirava-lhe o sedicioso, que crescia com o fresco da pintura. Entretanto, a outra idéia podia ser igual ou melhor, e quisera comparar as duas.

— A outra ideia não tem a vantagem de pôr a data à fundação da casa, tem só a de definir o título, que fica sendo o mesmo, de uma maneira alheia ao regímen. Deixe-lhe estar a palavra império e acrescente-lhe embaixo, ao centro, estas duas, que não precisam ser graúdas: das leis. Olhe, assim, concluiu Aires, sentando-se à secretária, e escrevendo em uma tira de papel o que dizia. Custódio leu, releu e achou que a ideia era útil; sim, não lhe parecia má. Só lhe viu um defeito; sendo as letras de baixo menores; podiam não ser lidas tão depressa e claramente com as de cima, e estas é que se meteriam pelos olhos ao que passasse. Daí a que algum político ou sequer inimigo pessoal não entendesse logo, e... A primeira ideia, bem considerada, tinha o mesmo mal, e ainda este outro: pareceria que o confeitiro, marcando a data da fundação, fazia timbre em ser antigo. Quem sabe se não era pior que nada?

— Tudo é pior que nada.

— Procuremos.

Aires achou outro título, o nome da rua, “Confeitaria do Catete” sem advertir que, havendo outra confeitaria na mesma rua, era atribuir exclusivamente à do Custódio a designação local. Quando o vizinho lhe fez tal ponderação, Aires achou-a justa, e gostou de ver a delicadeza de sentimentos do homem; mas logo depois descobriu que o que fez falar o Custódio foi a ideia de que esse título ficava comum às duas casas. Muita gente não atinaria com o título escrito e compraria na primeira que lhe ficasse à mão, de maneira que só ele faria as despesas das pinturas e ainda por cima perdia a freguesia. Ao perceber isto, Aires não admirou menos a sagacidade de um homem que em meio de tantas tribulações; contava os maus frutos de um equívoco. Disse-lhe então que o melhor seria pagar a despesa feita e não pôr nada, a não ser que preferisse o seu próprio nome: “Confeitaria do Custódio”. Muita gente certamente lhe não conhecia a

casa por outra designação. Um nome; o próprio nome do dono, não tinha significação política ou figuração história, ódio nem amor, nada que chamasse a atenção dos dois regimes, e conseqüentemente que pusesse em perigo os seus pastéis de Santa Clara; menos ainda a vida do proprietário e dos empregados. Por que é que não adotava esse alvitre? Gastava alguma coisa com a troca de uma palavra por outra, Custódio em vez de Império, mas as revoluções trazem sempre despesas.

— Sim vou pensar, Excelentíssimo. Talvez convenha esperar um ou dois dias, a ver em que param as modas, disse Custódio agradecendo.

Curvou-se, recuou e saiu. Aires foi à janela para vê-lo atravessar a rua. Imaginou que ele levaria da casa do ministro aposentado um ilustre particular que faria esquecer por instantes a crise da tabuleta. Nem tudo são despesas na vida, e a glória das relações podia amaciar as agruras deste mundo. Não acertou desta vez. Custódio atravessou a rua, sem parar nem olhar para trás, e enfiou pela confeitaria dentro com todo o seu desespero.

Seleta de poemas [do livro *Clã do jabuti*]

Mário de Andrade

O POETA COME AMENDOIM

A Carlos Drummond de Andrade (1924)

Noites pesadas de cheiros e calores amontoados...

Foi o Sol que por todo o sítio imenso do Brasil

Andou marcando de moreno os brasileiros.

Estou pensando nos tempos de antes de eu nascer...

A noite era pra descansar. As gargalhadas brancas dos mulatos...

Silêncio! O Imperador medita os seus versinhos.

Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras ovaís.

Só o murmurejo dos cre'm-deus-padres irmanava os homens de meu país...

Duma feita os canhamboras perceberam que não tinha mais escravos,

Por causa disso muita virgem-do-rosário se perdeu...

Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta República temporã.

A gente inda não sabia se governar...

Progredir, progredimos um tiquinho

Que o progresso também é uma fatalidade...

Será o que Nosso Senhor quiser!...

Estou com desejos de desastres...

Com desejos do Amazonas e dos ventos muriçocas

Se encostando na canjerana dos batentes...
Tenho desejos de violas e solidões sem sentido
Tenho desejos de gemer e de morrer.

Brasil...
Mastigado na gostosura quente do amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remeleixo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
Molham meus beijos que dão beijos alastrados
E depois semitoam sem malícia as rezas bem nascidas...
Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.

*

CARNAVAL CARIOCA

A Manuel Bandeira (1923)

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos
Bulhas de cor bruta aos trambolhões,
Cetins sedas cassas fundidas no riso febril...
Brasil!
Rio de Janeiro!
Queimadas de verão!
E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens pelo céu.

Carnaval...
Minha frieza de paulista,
Policiamentos interiores,

Temores da exceção...
E o excesso goitacá pardo selvagem!
Cafrarias desabaladas
Ruínas de linhas puras
Um negro dois brancos três mulatos, despudores...
O animal desembesta aos botes pinotes desengonços
No heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural.

Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos
Ante o sangue ardendo povo chiba frêmito e clangor.
Risadas e danças
Batuques maxixes
Jeitos de micos piricicas
Ditos pesados, graça popular...
Ris? Todos riem...

O indivíduo é caixeiro de armarinho na Gamboa.
Cama de ferro curta por demais,
Espelho mentiroso de mascate
E no cabide roupas lustrosas demais...
Dança uma joça repinizada
De gestos pinchando ridículos no ar.
Corpo gordo que nem de matrona
Rebolando embolado nas saias baianas,
Braço de fora, pelanca pulando no espaço
E no decote cabeludo cascavéis saracoteando
Desritmando a força dos músculos viris.
Fantasiou-se de baiana,
A Baía é boa terra...
Está feliz.

Entoa à toa a toada safada
E no escuro da boca banguela
O halo dos beijos de carmim.
Vibrações em redor.
Pinhos gargalhadas e assobios

Mulatos remeleixos e buduns.
Palmas. Pandeiros. — Aí, baiana!
Baiana do coração!
Serpentinas que saltam dos autos em monóculos curiosos,
Este cachorro espavorido,
Guarda-civil indiferente.
Fiscalizemos as piruetas...
Então só eu que vi?
Risos. Tudo aplaude. Tudo canta:
— Aí, baiana faceira,
Baiana do coração!
Ele tinha nos beijos sonoros beijando se rindo
Uma ruga esquecida uma ruga longínqua
Como esgar duma angústia indistinta ignorante...
Só eu pude gozá-la.
E talvez a cama de ferro curta por demais...

Carnaval...
A baiana se foi na religião de Carnaval
Como quem cumpre uma promessa.
Todos cumprem suas promessas de gozar.
Explodem rencos roucos trilos tchique-tchiques
E o falsete enguia esguia rabejando pelo aquário multicolor.
Cordões de machos mulherizados,
Ingleses evadidos da pruderie,
Argentinos mascarando a admiração com desdéns superiores
Degringolando em lenga-lenga de milonga,
Polacas de indiscutível índole nagô,
Yankees fantasiados de norte-americanos...
Coiosada emproada se aturdindo turtuveando
Entre os carnavalescos de verdade
Que pererecam pararas em derengues meneios cantigas, chinfrim de gozar!

Tem outra raça ainda.
O mocinho vai fuçando o manacá naturalizado espanhola.
Ela se deixa bolinar na multidão compacta.

Por engano.

Quando aproximam dos polícias
Como ela é pura conversando com as amigas!
Pobre do moço olhando as fantasias dos outros,
Pobre do solitário com o chapéu cai-cai nos olhos!
Naturalmente é um poeta...

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...
Eu te levava uns olhos novos
Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,
Meus lábios murmurejando de comoção assustada
Haviam de ter puríssimo destino...
É que sou poeta
E na banalidade larga dos meus cantos
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
Todas as coisas finitas
Em rondas aladas sobrenaturais.

Ânsia heroica dos meus sentidos
Pra acordar o segredo de seres e coisas.
Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas,
Sou o compasso que une todos os compassos,
E com a magia dos meus versos
Criando ambientes longínquos e piedosos
Transporto em realidades superiores
A mesquinhez da realidade.
Eu bailo em poemas, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!
Sou dançarino brasileiro!
Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes
Glorifico a verdade das coisas existentes
Fixando os ecos e as miragens.

Sou um tupi tangendo um alaúde
E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
Eu celestizo em eurritmias soberanas,

Oh encantamento da Poesia imortal!...
Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?
Puxou-me a ventania,
Segundo círculo do Inferno,
Rajadas de confetes
hábitos diabólicos perfumes
Fazendo relar pelo corpo da gente
Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca.
Milhares de Julietas!
Domitilas fantasiadas de cow-girls,
Isoldas de pijama bem francesas,
Alsacianas portuguesas holandesas...
Geografia
Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!
Levou a breca o destino do poeta,
Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela...

Teu amor provinha de desejos irritados,
Irritados como os morros do nascente nas primeiras horas da manhã.
Teu beijo era como o grito da araponga,
Me alumeava atordoava com o golpe estridente viril.
Teu abraço era como a noite dormida na rede
Que traz o dia de membros moles mornos de torpor.
Te possuindo eu me alimentei com o mel dos guarupus,
Mel ácido, mel que não sacia,
Mel que dá sede quando as fontes estão muitas léguas além,
Quando a soalheira é mais desoladora
E o corpo mais exausto.

Carnaval...
Porém nunca tive intenção de escrever sobre ti...
Morreu o poeta e um gramofone escravo
Arranhou discos de sensações...

I

Em baixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais pujante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão África!
A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente
Com as arrecadas chispando raios glaucos oiro na luz peluda de pó.
Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivens de ondas em cio.
Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.
E o bombo gargalhante de tostões
Sincopa a graça da danada.

II

Na capota franjada com xale chinês
Amor curumim abre as asas de ruim papelão.
Amor abandonou as setas sem prestígio
E se agarra na cinta fecunda da mãe.
Vênus Vitoriosa emerge de ondas crespas serpentinas,
De ondas encapeladas por mexicanos e marqueses cavalgando autos
perseguidores.
— Quero ir pra casa, mamãe!
Amor com medo dos desejos...

III

O casal jovem rompendo a multidão.
O bando de mascarados de supetão em bofetadas de confete na mulher.
— Olhe só a boquinha dela!
— Ria um pouco, beleza!
— Come do meu!
O marido esperou (com paciência) que a esposa se desvencilhasse do bando de
máscaras
E lá foram rompendo a multidão.
Ela apertava femininamente contra o seio o braço protetor do esposo.
Do esposo recebido ante a imponência catedrática da Lei
E as bênçãos invisíveis — extraviadas? — do Senhor...

Meu Deus...

Onde que jazem tuas atrações?

Pra que lados de fora da Terra

Fugiu a paz das naves religiosas

E a calma boa de rezar ao pé da cruz?

Reboa o batuque.

São priscas risadas

São almas farristas

Aos pinchos e guinchos

Cambeteando na noite estival.

Pierrôs-fêmeas em calções mais estreitos que as pernas, gambiarras iluminadas!

Oblatas de confetes no ar,

Incenso e mirra marca Rodo nacional

Açulam raivas de gozar.

O cabra enverga fraque de cetim verde no esqueleto.

Magro magro asceta de longos jejuns difícilimos.

Jantou gafanhotos.

E gesticula fala canta.

Prédicas de meu Senhor...

Será que vai enumerar teus pecados e anátemas justos?

A boca dele florirá de bênçãos e perdões...

Porém de que lados de fora da Terra

Falam agora as tuas prédicas?

Quedê teus padres?

Quedê teus arcebispos purpurinos?

Quedele o tempo em que Felipe Neri

Sem fraque de cetim verde no esqueleto

Agarrava a contar as parábolas lindas

De que os padres não se lembram mais?

Por onde pregam os Sumés de meu Senhor?

Aqueles a quem deixaste a tua Escola

Fingem ignorar que gostamos de parábolas lindas,

E todos nos pusemos sapeando histórias de pecado

Porque não tinha mais histórias pra escutar...

Senhor! Deus bom, Deus grande sobre a terra e sobre o mar,
Grande sobre a alegria e o esquecimento humano,
Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
Tu que inventaste as asas alvinhas dos anjos
E a figura batuta de Satanás;
Tu, tão humilde e imaginoso
Que permitiste Isis guampuda nos templos do Nilo,
Que indicaste a bandeira triunfal de Dionísio pros gregos
E empinaste Tupã sobre os Andes da América...

Aleluia!

Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,
Louvemo-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!
Louvemos o Senhor com os riscos dos reco-reco e os estouros do tantã,
Louvemo-Lo com a instrumentarada crespada do jazz-band!
Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa e as cordeonas imigrantes,
Louvemo-Lo com as flautas dos choros mulatos e os cavaquinhos das serestas
ambulantes!
Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e dos gozos
ilegítimos!
Louvemo-Lo sempre e sobre tudo! Louvemo-Lo com todos os instrumentos e
todos os ritmos!...

Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
Descobrirei no colo dengoso da Serra do Mar
Um derrame no verde mais claro do vale,
Arrebanharei os cordões do carnaval
E pros carlitos marinheiros gigoletes e arlequins
Tu contarás de novo com tua voz que é ver o leite
Essas histórias passadas cheias de bons samaritanos,
Dessas histórias cotubas em que Madalena atapetava com os cabelos o teu
chão...

...Pacapacacapão!... pacapão! pão! pão!...

Pão e circo!

Roma imperial se escarrapacha no anfiteatro da Avenida.

Os bandos passam coloridos,
Gesticulam virgens,
Semivirgens,
Virgens em todas as frações
Num desespero de gozar.

Homens soltos
Mulheres soltas
Mais duas virgens fuxicando o almofadinha
Maridos camaradas
Mães urbanas
Meninos
Meninas
Meninos
O de dois anos dormindo no colo da mãe...
— Não me aperte!
— Desculpe, Madama!
Falsetes em desarmonia
Coros luzes serpentinas serpentinas
Coriscos coros caras colos braços serpentinas serpentinas
Matusalém cirandas Brueghel
— Diacho!
Sambas bumbos guizos serpentinas serpentinas...
E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga em aproveitamentos
brincadeiras asfixias desejadas delírios sardinhas desmaios Serpentinhas
serpentinhas coros luzes sons
E sons!

*

DOIS POEMAS ACREANOS

A Ronald de Carvalho

I

Descobrimento

Abancado à escrivadinha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves

De supetão senti um friúme por dentro.
Fiquei tremulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! muito longe de mim
Na escuridão ativa da noite que caiu
Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.
Esse homem é brasileiro que nem eu.

II

Acalanto do seringueiro

Seringueiro brasileiro,
Na escuridão da floresta
Seringueiro, dorme.
Ponteando o amor eu forcejo
Pra cantar uma cantiga
Que faça você dormir.
Que dificuldade enorme!
Quero cantar e não posso,
Quero sentir e não sinto
A palavra brasileira
Que faça você dormir...
Seringueiro, dorme..

Como será a escuridão
Desse mato-virgem do Acre?
Como serão os aromas
A macieira ou a aspereza
Desse chão que é também meu?
Que miséria! Eu não escuto
A nota do uirapuru!...
Tenho de ver por tabela,
Sentir pelo que me contam,

Você, seringueiro do Acre,
Brasileiro que nem eu.
Na escuridão da floresta
Seringueiro, dorme.

Seringueiro, seringueiro,
Queria enxergar você...
Apalpar você dormindo,
Mansamente, não se assuste,
Afastando esse cabelo
Que escorreu na sua testa.
Algumas coisas eu sei...
Troncudo você não é.
Baixinho, desmerecido,
Pálido, Nossa Senhora!
Parece que nem tem sangue.
Porém cabra resistente
Está ali. Sei que não é Bonito nem elegante...
Macambúzio, pouca fala,
Não boxa, não veste roupa
De palm-beach... Enfim não faz
Um desperdício de coisas
Que dão conforto e alegria.

Mas porém é brasileiro,
Brasileiro que nem eu...
Fomos nós dois que botamos
Pra fora Pedro II...
Somos nós dois que devemos
Até os olhos da cara
Pra esses banqueiros de Londres...
Trabalhar nós trabalhamos
Porém pra comprar as pérolas
Do pescoquinho da moça
Do deputado Fulano.
Companheiro, dorme!

Porém nunca nos olhamos
Nem ouvimos e nem nunca
Nos ouviremos jamais...
Não sabemos nada um do outro,
Não nos veremos jamais!

Seringueiro, eu não sei nada!
E no entanto estou rodeado
Dum despotismo de livros,
Estes mumbavas que vivem
Chupitando vagarentos
O meu dinheiro o meu sangue
E não dão gosto de amor...
Me sinto bem solitário
No mutirão de sabença
Da minha casa, amolado
Por tantos livros geniais,
“Sagrados” como se diz...
E não sinto os meus patrícios!
E não sinto os meus gaúchos!
Seringueiro, dorme...
E não sinto os seringueiros
Que amo de amor infeliz...

Nem você pode pensar
Que algum outro brasileiro
Que seja poeta no sul
Ande se preocupando
Com o seringueiro dormindo,
Desejando pro que dorme
O bem da felicidade...
Essas coisas pra você
Devem ser indiferentes,
Duma indiferença enorme...
Porém eu sou seu amigo
E quero ver si consigo

Não passar na sua vida
Numa indiferença enorme.

Meu desejo e pensamento
(...numa indiferença...)
Ronda sob as seringueiras
(...numa indiferença enorme...)
Num amor-de-amigo enorme...

Seringueiro, dorme!
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme!
Brasileiro, dorme.
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme.

Brasileiro, dorme,
Brasileiro... dorme...

Brasileiro... dorme...

AULAS TRANSCRITAS

“Discurso sobre a história da literatura do Brasil” (1836), de Domingos José Gonçalves de Magalhães

Gustavo Serqueira Guimarães¹

Meu nome é Gustavo, eu sou professor de literatura brasileira há mais de 20 anos. Atualmente, sou professor na Universidade Eduardo Mondlane, atuando no Leitorado pelo Ministério das Relações Exteriores.

Hoje, vou falar sobre um autor importantíssimo da literatura brasileira, Domingos José Gonçalves de Magalhães. E sobre o texto “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, mais especificamente sobre a segunda parte desse texto, publicado em 1836, um marco do início do romantismo no Brasil.

Essa aula, que integra o curso “200 anos de nacionalismo literário no Brasil”, ficará disponível para todos *on-line*, auxiliando professores e alunos a estudarem. Optei, aqui, por fazer um caminho clássico, contextualizando o autor e a sua obra na história. Para tanto, me apoiarei em Antonio Candido, um dos maiores críticos, talvez o maior da literatura brasileira, e alguns outros analistas.

Em seguida, farei um resumo, propriamente, do discurso, que foi publicado inicialmente como um ensaio, focando mais nos aspectos da história, da historiografia literária, do nacionalismo e da literatura indígena, além de indicar alguns filmes, que considero muito importantes para a expansão do aprendizado. Então, nesse sentido eu chamo essa aula de uma

¹ Leitor da Universidade Eduardo Mondlane – Maputo, Moçambique.

aula expandida, porque podemos parar para ler o conteúdo e expandi-lo, afinal, alguns *slides* eu vou passar muito rapidamente. Por fim, farei alguns breves apontamentos sobre artistas indígenas na contemporaneidade, um brevíssimo estado da arte, indicando alguns dos principais autores.

O pioneiro autor Domingos Gonçalves de Magalhães, o visconde de Araguaia, nasceu no Rio de Janeiro, em 1811, e morreu em 1882, na Itália, aos 70 anos, uma idade avançada para a época. Foi médico, diplomata, ensaísta, poeta e dramaturgo. Suas obras completas só foram editadas em 1939, quando a recepção de seus textos começa de fato a se efetivar. Em julho de 1933, o escritor vai para Paris, ainda muito jovem, com 20 anos. Na França, lança, em 1936, o “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, considerado também um manifesto importante do romantismo. Em 1937, de volta ao Brasil, trabalhou por dez anos no Maranhão e no Rio Grande do Sul. Mas, em 1947, entra para a diplomacia e volta a residir fora do país. No século XIX, era comum que os intelectuais abastados brasileiros fossem estudar na Europa, porém, por conta do ofício diplomático, Magalhães foi acima da média, morando e trabalhando como ministro em missão especial no Paraguai, nas Duas Sicílias, no Piemonte, na Rússia, na Espanha, na Áustria, nos Estados Unidos, na Argentina e na Santa Sé. Sem dúvida, isso fez com que ele incorporasse elementos de outras culturas ao seu pensamento crítico e literário. Os influxos estrangeiros das viagens na literatura brasileira eram essenciais, as idas a Portugal eram não apenas elementos de influência como condição quase fundante para que um brasileiro viesse a produzir obra literária.

Vejamos algumas obras poéticas de Gonçalves de Magalhães: *Poesias* (1832); *Suspiros poéticos e saudades* (1836), considerada obra inaugural do romantismo brasileiro, embora ainda guarde elementos do modelo arcade; *A confederação dos Tamoios* (1856); *Os mistérios* (1857); *Urânia* (1862); e *Cânticos fúnebres* (1864). Destacam-se também a peça de teatro *O poeta e a inquisição* (1838) e, sobretudo, os ensaios *Fatos do espírito humano* (1858); *Opúsculos históricos e literários* (1865); *A alma e o cérebro* (1876); e *Comentários e pensamentos* (1880). Escreveu muitos textos trans/interdisciplinares, relacionando a medicina e a filosofia.

Segue-se um breve resumo do “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, publicado em Paris, por um grupo de jovens intelectuais brasileiros, e trazendo como lema “tudo pelo Brasil e para o Brasil”.

A revista *Nitheroy* tem sido apontada por alguns críticos como um dos marcos da instauração do romantismo em nosso país. Uma das grandes preocupações de Magalhães era a de escrever a história literária brasileira: “A história da literatura no Brasil seriamente me ocupa”, ele diz, “desespero com a falta de documentos”. Marco esse ponto para abrir um parêntese e refletirmos sobre a importância da conservação de textos e documentos que guardam a memória literária de um país, sobretudo os países que despertaram para esse fato no último quarto do século passado, como os da África lusófona, onde venho atuando em diálogo mais íntimo. Esse trabalho de resgate e memória deve se dar pelo contato entre diversas áreas do conhecimento, tais como as ciências da informação, as letras, a edição, a história etc. Afinal, esse diálogo entre os diversos campos do saber é crucial para a manutenção da tradição e da historiografia literária, bem como da própria literatura. Refletir sobre a memória literária e as literaturas produzidas em Moçambique, por exemplo, tanto a oral quanto a escrita em línguas africanas, são, sem dúvida, caminhos profícuos de pesquisa visando ao melhor desenvolvimento do país.

No Brasil, essa preocupação foi primeiramente esboçada por Gonçalves de Magalhães há quase 200 anos através do “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, publicado em 1836, em Paris, na revista *Nitheroy: revista brasileira*. No Brasil, foi lançado só em 1865, em livro.

O texto utilizado como referência da aula de hoje foi o publicado em uma revista da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), em 2014. Além de Antonio Candido, os críticos e literários selecionados para esta conversa foram Luiz Roberto Cairo, Paulo Franchetti e Regina Zilberman.

Entrando mais propriamente no discurso e no contexto de Gonçalves de Magalhães, podemos afirmar que o “Discurso sobre a história da literatura do Brasil” surge num momento de fortes transições na sociedade brasileira. Para melhor compreendê-lo, é necessário situar suas reflexões no panorama da literatura, movimento que o próprio texto nos convida a empreender, pois se trata de um dos documentos fundadores de nossa historiografia

literária – passível também de reflexões acerca dos aspectos socioculturais da atualidade.

No texto, especula-se pela primeira vez acerca da necessidade de construção de uma identidade nacional para a nossa literatura. Através de uma argumentação que se fundamenta nos princípios estéticos do romantismo, o autor postula, por exemplo, certa genealogia literária local para a poesia brasileira, com base nas *manifestações indígenas*. Ou seja, o autóctone é o nacional.

Para Antonio Candido, que viveu quase 100 anos, vale dizer,

Gonçalves de Magalhães foi a princípio um árcade estrito, mas a sua estadia em Paris lhe trouxe a revelação das novas tendências, que abraçou com entusiasmo, vendo nelas sobretudo religião e patriotismo, sendo que a forma mais legítima deste estaria no *indianismo* (CANDIDO, 1997, p. 49).

Destaco a relação do texto com a literatura indígena.

Entretanto, José Gonçalves de Magalhães não editou a revista sozinho, estava junto de Francisco Torres e Manuel Porto Alegre, igualmente importantes intelectuais brasileiros. Nessa edição, Magalhães traz uma advertência ao leitor:

O amor do paiz, e o desejo de ser util aos seus concidadãos foram os unicos incentivos, que determinaram os auctores desta obra a uma empresa que, exceptuando a pouca gloria, que caberlhes pôde, nenhum outro proveito lhes funde.

Ha muito reconheciam elles a necessidade de uma obra periodica, que, desviando a attenção publica, sempre ávida de novidades, das diarias e habituaes discussões sobre cousas de pouca utilidade, e o que é mais, de questões sobre a vida privada dos cidadãos, os acostumasse a reflectir sobre objectos do bem commum, e de gloria da pátria. (MAGALHÃES, 1936, p. 130).

Já, na reedição do texto em livro, em 1865, pelo índice podemos antever a diversidade dos temas memorialísticos abordados pelo autor, como a “Revolução da Província do Maranhão”, sobre o período em que morou no estado, ou “Os indígenas do Brasil perante a história”. Nessa edição,

o autor também traz uma advertência inicial, dizendo que o trabalho foi empreendido

no entusiasmo da juventude com o fim de chamar a atenção da mocidade brasileira para o estudo dos documentos esquecidos da nossa limitada gloria litteraria, o excitai-a ao mesmo tempo a engrandecel-a e releval-a com novos escriptos originaes, que mais exprimissem nossos sentimentos, religião, crenças e costumes, e melhor revelassem a nossa nacionalidade (Id., 1965, p. 239).

Entre o “Ensaio” e o “Discurso” sobre a literatura do Brasil notam-se algumas diferenças linguísticas: o autor corrigiu gralhas, alterou a formulação de certas frases, dividiu o texto em subcapítulos e esclareceu ideias, sobretudo as relativas à nacionalidade da literatura, tema que teve desdobramento posterior e que ele [Magalhães] deve ter conhecido mais tarde (ZILBERMAN; MOREIRA apud CAIRO, 2003, p. 29).

Uma referência crucial para Gonçalves de Magalhães foi o livro *Resumo da história literária do Brasil* (1826) – *Résumé de l’Histoire Littéraire du Brésil* –, de Ferdinand Denis. Publicado dez anos antes, o crítico francês afirma que “um país independente possui uma literatura independente”.

Antonio Candido, ao ler e comentar Gonçalves Magalhães, diz que a literatura Brasileira “deveria afirmar-se pela descrição da natureza específica dos trópicos e os temas indígenas”. Ou seja, falar dos povos nativos e da sua própria natureza, fazendo “um verdadeiro convite ao exotismo, que cabia na mentalidade romântica” (CANDIDO, 1997, p. 43-44). Diferentemente do que vinha ocorrendo, pois o escritor brasileiro tinha o hábito de descrever a natureza europeia em detrimento da nossa fauna, da nossa flora, do nosso clima, do nosso povo, enfim. Na visão de Candido, o discurso de Magalhães é o manifesto fundador que preconiza “o abandono da mitologia clássica e dos modelos portugueses, propondo o índio como tema nacional” (ibid., p. 44).

“Discurso sobre a história da literatura do Brasil” é dividido em quatro pequenas partes. E embora o foco aqui seja a parte dois, é importante contextualizar a primeira delas, que começa com a conhecida passagem sobre a importância da literatura para sua gente:

A literatura [...] é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas ideias, de mais filosófico no pensamento, de mais

heroico na moral, e de mais belo na natureza; é o quadro animado de suas virtudes e de suas paixões, o despertador de sua glória, e o reflexo progressivo de sua inteligência (MAGALHÃES, 2014, p. 3).

Assim, a literatura

como um eco imortal repercute por toda a parte e diz: em tal época, debaixo de tal constelação e sobre tal ponto do globo existia um povo, cuja glória só eu a conservo, cujos heróis só eu os conheço; vós, porém se pretendeis também conhecê-lo, consultai-me, porque eu sou o espírito desse povo e uma sombra viva do que ele foi (ibid., p. 3).

Até o Brasil se constituir como nação, em 1822, com o advento de sua independência, a literatura brasileira era também portuguesa. Ou seja, segundo Magalhães, marchavam “[...] a par as duas literaturas, e distinguir-se pode a indígena da estrangeira” (p. 3).

Na primeira parte de seu Discurso, Magalhães faz importantes e decisivas indagações sobre nossa literatura, base e motivação de suas pesquisas iniciais:

[...] qual é a origem da literatura brasileira? Qual é o seu caráter, seus progressos, e que fases tem tido? Quais os que a cultivaram e quais as circunstâncias que em diversos tempos favoreceram ou tolheram o seu florescimento? [...] seguindo a marcha do desenvolvimento intelectual, e pesquisando o espírito que a presidia, poderemos apresentar, senão acabado, ao menos um verdadeiro quadro histórico da nossa literatura (ibid., p. 5).

No período colonial, não existe registro de nenhum escritor brasileiro no século XVI; no século XVII, aparecem alguns poetas e prosadores “debaixo dos auspícios da religião”; e apenas no XVIII é “que se abre a carreira literária no Brasil” (ZILBERMAN; MOREIRA apud BROCA, 1999, p. 36).

Segundo Luiz Cairo, “para Gonçalves de Magalhães, a história do Brasil apresenta duas fases distintas: a primeira, que vai do século XVI ao XVIII, e a segunda, que começa em 1808, com a vinda da família real portuguesa” (CAIRO, 2003, p. 58). Esse é um momento importante, porque de todos os lugares da colônia o único lugar que recebeu a família real portuguesa foi o Brasil. Esse fator fomentou muito conhecimento, pois bibliotecas e documentos vieram para o Brasil, aumentando a interlocução com a Europa.

Faz-se, aqui, uma digressão necessária para melhor compreensão do momento em que Antonio Candido diz ser o início da literatura brasileira e seu contexto. Seguindo suas orientações em *Iniciação à Literatura Brasileira* (1997), livro concebido para leitores estrangeiros que destaca o “movimento geral da literatura, encarada historicamente, reduzindo ao máximo o número de autores e de obras citadas, a fim de evitar o tipo catálogo” (p. 9). No modelo bastante difundido de Candido, a literatura brasileira se divide em três etapas: 1. *Era das manifestações literárias*, séculos XVI a XVIII, que compreende o classicismo e o barroco e não tem obras produzidas no Brasil, somente na Europa; 2. *Era de configuração do sistema literário*, séculos XVIII e XIX, marcado pelo arcadismo; a literatura começa a se configurar enquanto um sistema autônomo; e 3. *Era do sistema literário consolidado*, a partir do romantismo no século XIX até os dias de hoje. Nesse momento, o Brasil já possui obra e público, porque já se lê o arcadismo como tradição literária.

Para Candido, o sistema literário é a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: obras, público e tradição. Ou seja, precisa haver impressão de obras que circulem entre leitores. E isso só vai acontecer depois que a família portuguesa se instala em definitivo no Brasil, a partir de 1808. Pouco tempo depois, são inaugurados os primeiros cursos universitários brasileiros, iniciando, assim, a valorização da memória e da tradição no país.

A Era das manifestações literárias, de 1500 a 1768, é o período do início da modernidade na Europa e do classicismo português de Camões (1537 a 1580), um divisor de águas da literatura em língua portuguesa. Também foi o período do barroco no Brasil, de 1601 a 1768, com destaque para as obras de Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira e Padre Anchieta.

Os portugueses chegaram primeiramente na Bahia, sendo Salvador escolhida a primeira capital brasileira, de 1549 a 1763. Depois, outros estados protagonizaram a economia, primeiro Minas Gerais e, depois, Rio de Janeiro.

Sobre a Era das manifestações literárias, Antonio Candido afirma:

No conjunto, eram manifestações literárias que ainda não correspondiam a uma etapa plenamente configurada da literatura, pois os pontos de referência eram externos, estavam na metrópole, onde os homens de letras faziam os seus estudos superiores.

No quinhentismo, o impulso da literatura produzida era descrever e compreender a terra e seus costumes.

Na abertura do livro *O povo brasileiro* (1995), livro chave para o entendimento do Brasil, o antropólogo Darcy Ribeiro conjectura: “Surgimos na confluência, do entrelaço e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e com negros africanos” (RIBEIRO, 1995, p. 17). “Somos uma cultura sincrética. Estamos abertos para o futuro”, lê Chico Buarque no videodocumentário homônimo adaptado, em dez episódios, por Isa Grinspum Ferraz (2000). Os três primeiros episódios abordam exatamente a primeira conformação do povo brasileiro: a matriz tupi (indígena/autóctone), a matriz lusitana (colonizadores) e a matriz africana, decorrente da intensa presença dos africanos a partir de 1530 no Brasil, transportados pelos europeus.

Uma obra importante desse período é *A carta de Pero Vaz de Caminha*, escrita em 1500, logo que os navegadores portugueses chegaram ao Brasil. É interessante lermos essa carta paralelamente ao filme *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, em 1937, e a estudarmos comparativamente e destacarmos o primeiro contato dos índios com os brancos. Outra obra de destaque desse tempo é *a Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil* (1595), de Padre José Anchieta (1534-1597), religioso e intelectual sensível que se preocupou em sistematizar a língua indígena e escreveu a primeira gramática com seus fundamentos. *Anchieta, José do Brasil* (1977), de Paulo César Saraceni, é um excelente filme que retrata esse importante período de formação do Brasil, trazendo sequências inteiras de diálogos em tupi não legendados.

A outra era a que Candido se refere é a da *configuração do sistema literário*, de 1768 a 1836, quando a capital do Brasil passa a ser o Rio de Janeiro, embora o arcadismo, movimento predominante dessa época, tenha se dado mais intensamente em Minas Gerais, “[...] ligado à crise do estatuto colonial e às aspirações de independência em relação à metrópole” (CANDIDO, 1997, p. 34). É um momento muito importante da história brasileira, quando “já se pode falar pelo menos do esboço de uma literatura como fato cultural configurado”, no sentido que o Candido apresenta, “e não apenas como produções individuais de pouca repercussão, [...] cuja base é o movimento das academias”. Outros fatos históricos decisivos ocorreram nessa época, como a Independência do Brasil, em 1822, e a Inconfidência Mineira (1789),

protagonizada, dentre outros, pelos poetas: Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1744-1793) e Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810). “O primeiro suicidou-se na prisão, os dois outros morreram exilados na África” (p. 37). O filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, dentre outros, nos permite conhecer melhor essa história.

No entanto, para Antonio Candido, os grandes autores dessa época são Santa Rita Durão (1723-1784), um frade agostiniano, e Basílio da Gama (1741-1795), ambos mineiros, “[...] considerados pelos românticos como fontes da poesia ‘nacional’, porque tomaram como personagem o índio, que ia-se tornando aos poucos uma espécie de símbolo da pátria” (ibid., p. 37). Os poemas épicos “O Uruguai” (1769), de Basílio da Gama, e “Caramuru” (1781), de Santa Rita Durão,

[...] expunham pela primeira vez um novo modo de ver o confronto entre colonizadores e indígenas, maneira moderna em que sobressai o aspecto de choque das culturas, com um espírito de perplexidade ante a destruição da vida do índio, que ambos haviam aprendido a compreender e respeitar (ibid., p. 36).

“O Uruguai” descreve o choque de culturas entre os portugueses e os nativos, “fatal para a cultura do índio”, segundo Candido, porque “implica em relação a este uma adesão simpática e melancólica, que prenuncia o indianismo romântico” (ibid., p. 36-7). Diga-se de passagem que a obra de Santa Rita foi adaptada por Guel Arraes para o cinema – *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001).

E, por fim, temos a *Era do sistema literário*, que é posterior ao nosso estudo, fugindo, portanto, de nosso escopo, valendo apenas dizer que esse período inaugura o romantismo e vai até os dias atuais, séculos XIX, XX e XXI. Destacam-se alguns fatos importantes no Brasil, como o Abolicionismo e a Proclamação da República, respectivamente em 1888 e 1889, fase em que o centro político brasileiro se desloca ainda mais para o Rio de Janeiro.

Nessa época, o Brasil começa a se desligar de Portugal, “matando” o pai colonizador, e se liga mais à França, que estava em euforia com a Revolução Francesa (1789), o fim do Absolutismo e queda do reinado. A França, então, passa a ser um decisivo ambiente de intelectuais brasileiros, exercendo bastante influência no país.

Uma das marcas fundamentais do romantismo no Brasil é o tratamento literário do nacionalismo e do indianismo em José de Alencar, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Afinal, “o poeta brasileiro não é guiado por nenhum interesse e só o amor mesmo da poesia e da pátria o inspira” (MAGALHÃES, 2014, p. 12).

Na segunda parte do “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, Magalhães diz que

O Brasil, descoberto em 1500, jazeu três séculos debaixo da cadeira de ferro em que se recostava um governador colonial com todo o peso de sua insuficiência e de seu orgulho. Mesquinhas intenções políticas, por não dizer outra coisa, ditavam leis absurdas e iníquas que entorpeciam o progresso da civilização e da indústria (ibid, p. 8).

E Magalhães continua:

Quanto aos índios, esses infelizes perseguidos eram a ferro e fogo, como se fossem animais ferozes; nem eles em outra categoria eram considerados pelos seus arrebanhadores. Sabe-se que necessário foi que uma bula do Papa Paulo III os declarasse verdadeiros homens e capazes por isso da fé de Cristo; sem o que talvez os europeus os houvessem de todo exterminado! [...] Triste é sem dúvida a recordação dessa época em que o brasileiro, como lançado em terra estrangeira, duvidoso em seu próprio país vagava, sem que dizer pudesse: isto é meu, neste lugar nasci! Envergonhava-se de ser brasileiro, e muitas vezes com o nome de português se acobertava para ao menos aparecer como um ente da espécie humana e poder alcançar um emprego no seu país. [...] A economia política tem combatido vitoriosamente o erro que desde muito grassava na política, que um povo não pode prosperar senão à custa de outro povo”. (ibid., p. 9)

Isso é muito importante. Precisamos pensar e repensar sobre isso nesses tempos de sombrios de pandemia e guerra pelo mundo, pois como já dizia Magalhães:

Um povo não pode prosperar senão à custa de outro povo, e com sacrifício de tudo que o rodeia; política essa que à imitação dos romanos e de todos os povos dos baixos tempos, Portugal exerceu sobre o Brasil (ibid., p. 10).

Por fim, vamos nos despedindo com as sábias palavras de Gonçalves de Magalhães:

Parecerão talvez estas considerações fora do objeto a que nos propomos; mas intimamente a ele se ligam e o explicam. Ainda uma vez e por outra palavras diremos que o nosso propósito não é traçar cronologicamente as biografias dos autores brasileiros, mas sim a história da literatura do Brasil; (ibid., p. 10).

E mais adiante o autor nos aconselha a refletir sobre o nosso conhecimento em relação à nossa própria literatura: “[...] dissei-me, apreciastes vós as belezas naturais de um Santa Rita Durão, de um Basílio da Gama e de um Caldas?” (ibid, p. 12) Afinal,

que povo escravizado pôde cantar com harmonia, quando o retinido das cadeias e o ardor das feridas sua existência torturam? [...] Quem não tendo a consciência da sua livre existência, só rodeado de cenas de miséria, pôde soltar um riso de alegria e exalar o pensamento de sua individualidade? Não; as ciências, a poesia e as belas artes, filhas da liberdade, não são partilhas do escravo (ibid., p. 11).

Essas reflexões de Gonçalves de Magalhães soam muito bem contemporaneamente, é muito pertinente pensar ainda hoje sobre o caminho que ele aponta:

Nada de exclusão, nada de desprezo. Tudo o que puder concorrer para o esclarecimento da história geral dos progressos da humanidade merecer deve a nossa consideração. Jamais uma nação poderá prever o seu futuro, se não conhece o que ela é comparativamente com o que ela foi. Estudar o passado é ver melhor o presente, é saber como se deve marchar para um futuro mais brilhante. Nada de exclusão; a exclusão é dos espíritos apoucados, que em pequena órbita giram, sempre satélites, e só brilhantes de luz emprestada (ibid, p. 13).

E no último parágrafo Magalhães finaliza sugerindo um interessante posicionamento à nação que há pouco havia se tornado independente:

Não, oh Brasil, no meio do geral movimento tu não deves ficar imóvel e apático, como o colono sem ambição e sem esperanças. O gérmen da civilização, lançado em teu seio pela Europa, não tem dado ainda os frutos que devia dar; vícios radicais têm tolhido seu desenvolvimento. Tu afastaste de teu colo a mão estranha que te sufoca; respira livremente, cultiva com amor as ciências, as letras, as artes e a indústria e combate tudo o que entrevá-las pode (ibid., p. 13).

Por fim, para pensarmos hoje sobre a literatura indígena ou nativa no Brasil contemporâneo, como Gonçalves de Magalhães já nos sinalizava, vale destacar que, embora o Brasil tenha mais de 170 línguas e cerca de 300 etnias espalhadas pelo seu território continental, a literatura indígena, feita por índios, só foi reconhecida em 1979, à época da “Poesia marginal”, com a publicação de poemas de Eliane Potiguara, e em 1980, com o livro *Antes o mundo não existia*, de Umúsin Panlôn Kumu e Tolamân Kenhíri. Nos anos 1990 essa literatura se desenvolveu ainda mais, consolidando-se a partir dos anos 2000, incorporando-se ao *sistema literário* – obra, leitura e tradição – por meio de centenas de bons literatos e pensadores, dentre eles: Ailton Krenak (1953-), Davi Kopenawa (1956-), Kaká Werá (1964-), Daniel Mundukuru (1964-).

Segundo as considerações iniciais do livro *Literatura indígena brasileira contemporânea* (2018), essa literatura surgiu como

um dos fenômenos políticos-culturais mais importantes de nossa esfera pública e se insere nessa dinâmica ampla de ativismo, militância e engajamento de minorias historicamente marginalizadas e invisibilizadas de nossa sociedade, que assumem o protagonismo público, político e cultural enquanto núcleo de sua reafirmação como grupo-comunidade e, em consequência, de enfrentamento dessa situação de exclusão e violência vividas e sofridas (DORRICO; DANNER; CORREIA; DANNER, 2018, p. 11).

Nesse contexto, é importante dar mais e mais voz aos povos indígenas no sentido de exaltar seus/nossos costumes e suas/nossas literaturas e tradições.

Afinal, índio também quer o apito, quer decidir sobre o seu próprio destino, como bem enunciado na letra da conhecida marchinha de carnaval:

Ê, ê, ê, ê, ê, ê, índio quer apito
Se não der, pau vai comer!
Ê, ê, ê, ê, ê, ê, índio quer apito
Se não der, pau vai comer!
Lá no bananal mulher de branco

Levou pra índio colar esquisito
Índio viu presente mais bonito
Eu não quer colar! Índio quer apito!

Por fim, para contribuir ainda mais com esta aula expandida e melhor conhecermos a cultura indígena brasileira, cito alguns filmes importantes de nossa cinematografia: *A última floresta* (2020), de Luiz Bolognesi; *O mestre e o divino* (2013), de Tiago Campos Torres; *As hiper mulheres* (2011), de Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro; *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci; *Índios no Brasil* (2000), de Vincent Carelli; *Mato eles?* (1982), de Sérgio Bianchi; e *Xingu* (1981), de Maureen Bisilliat. A partir da perspectiva do branco, algumas músicas igualmente podem ajudar a fomentar os debates iniciais sobre a condição do indígena no Brasil: “Índios” (*Legião Urbana Dois*, 1986), de Renato Russo; “Índio indo” (*Mancha de dendê não sai*, 1984), de Moraes Moreira, Armandinho e Beu Machado; “Baila comigo” (*Rita Lee*, 1980), de Rita Lee; “Cara de índio” (*Djavan*, 1978), de Djavan; “Um índio” (*Bicho*, 1977), de Caetano Veloso; “Tribo dos Carajás” (*Canta, canta, minha gente*, 1974), de Martinho da Vila.

Ficamos por aqui hoje. E queria agradecer a oportunidade de rere esses textos e de participar desse curso sobre os “200 anos de nacionalismo literário no Brasil”.

Referências

CAIRO, Luiz Roberto. Domingos José Gonçalves de Magalhães e a história da literatura do Brasil. *Signótica*, v. 15, n. 1, 2003, p. 53-61. Disponível em: <<https://bit.ly/33mWR83>>. Acesso em: 26 out. 2022.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015 [1997].

CORREIA, Heloisa Helena S.; DANNER, Leno E.; DANNER, Fernando; DORRICO, Julie; (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre/RS: Editora Fi, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3sd6fnt>>. Acesso em: 26 out. 2022.

FERRAZ, Isa Grinspum. *O povo brasileiro*. Videodocumentário. Brasil, 2000, episódios 1 (Matriz Tupi), 2 (Matriz Lusa) e 3 (Matriz Afro). 80 min.

FRANCHETTI, Paulo. Gonçalves de Magalhães e o Romantismo no Brasil. *Revista de Letras*, v. 46, n. 2, 2006, p. 113-130. Disponível em: <<https://bit.ly/3noR88L>>. Acesso em: 26 out. 2022.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. *Nitheroy*: revista brasiliense, ciências, letras e artes, Paris, tomo I, n. 1, 1836. Disponível em: <<https://bit.ly/34TZxdY>>. Acesso em: 26 out. 2022.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: *Opusculos historicos e litterarios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865. 397 p. Disponível em: <<https://bit.ly/3Kc97sP>>. Acesso em: 26 out. 2022.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. *Translusofonias*: Revista de Estudos Comparativistas Lusófonos, v. 1, n. 1, 2014. 28 p. Disponível em: <<https://bit.ly/3fqMUJg>>. Acesso em: 26 out. 2022.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015 [1995].

ZILBERMAN, Regina. Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional. *Via Atlântica*, n. 4, 2000, p. 18-51. Disponível em: <<https://bit.ly/3goTd6G>>. Acesso em: 26 out. 2022.

Seleção de poemas de Gonçalves Dias

Gabriel Borowski¹

Bem-vindos à segunda aula no âmbito do curso “200 anos de nacionalismo literário no Brasil”. Me chamo Gabriel Borowski, sou professor no Departamento de Estudos Portugueses e Tradução da Universidade Jaguelônica, em Cracóvia, na Polônia. Sou diretor do Centro de Estudos Brasileiros, na mesma Universidade. E hoje, nesta aula, eu vou compartilhar com vocês algumas observações sobre a poesia romântica de um dos maiores nomes da literatura brasileira, ou seja, Gonçalves Dias. Então, vou me concentrar em apenas uma das obras, talvez a obra mais importante de Gonçalves Dias, mas ao mesmo tempo também vou colocar algumas notas sobre outras produções do autor.

Primeiro, vou falar muito brevemente sobre o autor. Gonçalves Dias nasceu em 1823, em Jatobá, no Maranhão. E uma experiência muito importante na vida dele, que influenciou o seu percurso literário, foi uma experiência de mobilidade. Algo que hoje nós, no meio da pandemia, invejamos bastante. Ele passou um tempo em Portugal, onde conheceu várias tendências românticas que circulavam naquela época, em Portugal, como na Europa inteira. Quando ele regressou, tornou-se professor de História e Latim no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Logo ele também, com suas primeiras produções, seus primeiros volumes, ganhou muita visibilidade literária, foi um dos cofundadores da Revista Guanabara no Brasil, no Rio

¹ Chefe do Laboratório de Estudos Brasileiros da Universidade Jaguelônica (UJ), em Cracóvia.

de Janeiro. E morreu em 1864, na verdade, voltando, regressando da Europa, onde ele procurou cuidar de sua saúde.

Como eu disse, aquela experiência que mudou o percurso dele, a vida dele, foi aquela experiência de mobilidade. Essa foi a experiência que levou Gonçalves Dias a escrever este poema, que é um dos poemas mais conhecidos na história da literatura brasileira. Ou seja, “Canção do exílio”, um poema escrito em 1843, na época que ele ainda estava em Portugal. Mas foi uma obra publicada em *Primeiros cantos*, em 1846.

E essa obra, com essa abertura super-reconhecida: “Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá”. Essa obra em que, de forma muito elegante, muito equilibrada, o sujeito lírico fala sobre a sua saudade, saudade do Brasil. Gonçalves Dias, aqui, ele pega esse conceito muito lusitano, esse conceito chave, um dos conceitos básicos da cultura portuguesa, e meio diabolicamente usa esse conceito para falar da sua condição no exílio. Sua condição como migrante. E cria essa oposição muito clara. Entre cá e lá. Entre a terra dele, aquela terra distante, e esta terra aqui, que é Portugal. Então, ele consegue falar sobre esses elementos, e a perspectiva que ele adota, como vocês estão vendo, é a perspectiva de natureza. Temos o sabiá, temos as aves, temos céu, temos várzeas, temos bosque. Então, temos todos aqueles elementos que costumam ser associados com o Brasil. Brasil, que ao longo dos séculos foi sempre traduzido em imagens relacionadas à natureza. Então, assim nós percebemos essa inversão, aquela saudade invertida. E assim, “Canção do exílio”, esse poema que certifica o caráter nacional da obra de Gonçalves Dias. Essa obra que na verdade influenciou vários outros autores românticos, e não apenas românticos no Brasil.

A obra que será a mais importante nesta minha fala hoje é “I-Juca-Pirama”. Um poema de 1851. Um poema publicado em *Últimos cantos*, aquele poema que fecha aquela fase considerada a fase mais produtiva de Gonçalves Dias. Aquela entre “Primeiros cantos” e “Últimos cantos”. Ou seja, entre 46 e 51. Ele continuou publicando, mas já não foram obras com tanta projeção e tanta imaginação, tanta ousadia, às vezes, até.

“I-Juca-Pirama”, como diz Antonio Candido, nesse volume fundamental que é *Formação da literatura brasileira*, “é dessas coisas indiscutidas que se incorporam ao orgulho nacional e a própria representação da pátria, como a magnitude do Amazonas, o grito do Ipiranga ou as cores verde e amarela”

(CANDIDO, 1959, p. 65). Então, verdadeiramente, conforme esse crítico, verdadeiramente um dos símbolos, um dos elementos principais daquela construção cultural que é o Brasil. Uma daquelas imagens que compõem a ideia da identidade nacional brasileira.

Essa obra que tem um título estranho. Um título em tupi, que pode ser traduzido como “aquele que será morto”, ou “aquele que é digno de ser morto”. Então, logo coloca essa figura de um protagonista naquela situação crítica, naquela situação de incerteza em relação ao seu próprio destino. E o que primeiro eu vou propor é um pequeno passeio, rápido, por esse poema. Por alguns trechos que eu acho particularmente importantes por várias razões. Depois vamos também ver algumas questões mais abrangentes, mais profundas, talvez, no que diz respeito ao caráter nacional, não só desse poema.

Então, primeiro, se vocês estiverem acompanhando o texto, nós percebemos que esse poema começa de uma forma extremamente moderna. Na verdade, o que nós temos no início é algo que é muito visível nessa obra. Ou seja, essa obra tem uma estrutura discursiva que em muitos pontos se assemelha à prosa. Temos partes que são partes dramáticas, temos diálogos, monólogos. Nós temos partes descritivas com uma estrutura muito fluente. E o que nós temos aqui é exatamente isso. Como o poema abre:

“No meio das tabas de amenos verdores, / Cercados de troncos - cobertos de flores, / Alteiam-se os tetos d’altiva nação”. E assim temos uma descrição e um pouquinho mais adiante:

No centro da taba se estende um terreiro, / Onde ora se aduna o concílio guerreiro / Da tribo senhora, das tribos servis: / Os velhos sentados praticam d’outrora, / E os moços inquietos que a festa enamora, / Derramam-se em torno d’um índio infeliz (DIAS, 1851, p. 1).

Então, o que nós temos aqui, na verdade, é como um *establishing shot*, no cinema. Como um plano de estabelecimento. Aquele truque hollywoodiano, que todo filme começa assim, com a visualização do cenário, com a locação. E só depois nós entramos mais profundamente, e assim chegamos até o protagonista. O mesmo acontece aqui. Nós começamos daquela forma muito panorâmica, nós temos aquelas tabas de amenos verdores. Temos aquela taba específica, temos o terreiro, temos os membros daquela tribo

em torno de um índio infeliz. Ou seja, nosso protagonista, o nosso I-Juca-Pirama. Então, assim começa de uma forma bem clara.

E assim, temos também nesse primeiro canto partes que falam muito sobre aquele cenário indígena. Sobre elementos da realidade indígena e do ritual que se coloca no centro dessa obra, ou seja, o ritual antropofágico. Então:

Acerva-se a lenha da vasta fogueira, / Entesa-se a corda da embira ligeira, / Adorna-se a maça com penas gentis: / A custo, entre as vagas do povo da aldeia, / Caminha o Timbira, que a turba rodeia, / Garboso nas plumas de vários matizes. // Em tanto as mulheres com leda trigança, / Afeitas ao rito da bárbara usança, / o índio já querem cativo acabar: / A coma lhe cortam [o cabelo], os membros lhe tingem, / Brilhante enduape no corpo lhe cingem, / Sombreiam-lhe a fronte gentil canitar. (ibid., p. 2)

Então, temos esses vários elementos aqui no ritual. Temos o cabelo cortado, temos o corpo pintado com tintas específicas. O enduape, temos canitar, aquele adorno de penas. Então temos todos aqueles elementos que compõem aquele imaginário sobre o ritual canibalístico que está prestes a começar. E assim, o segundo canto é um canto interessante, porque nós ficamos bem perto daquele prisioneiro, vendo, procurando entender o que se passa com ele. Nós percebemos uma sombra, uma incerteza, não sabemos qual o estado de espírito desse guerreiro.

E no terceiro canto já vem o cacique, um chefe indígena, que no final coloca essa pergunta fundamental: “‘Dize-nos quem és, teus feitos canta, / Ou se mais te apraz, defende-te’. Começa / O índio, que ao redor derrama os olhos, / Com triste voz que os ânimos comove” (ibid., p. 4). E é um elemento importante dentro daquela lógica do ritual. Porque o ritual antropófago, na verdade, significava a introdução de novos elementos na comunidade. Geralmente, eram qualidades, eram elementos positivos. Assim, a maneira como o outro, o prisioneiro, o inimigo se tornava assimilado. E assim, através dessa assimilação, de novo, dentro dessa lógica, a comunidade fica enriquecida com aquela coisa externa. Mas é importante para a comunidade saber quem eles vão devorar, o que eles vão permitir entrar. Então, dessa forma, o cacique precisa colocar essa pergunta. Quem ele é? E essa pergunta leva ao quarto canto, que é o famoso canto de morte, o monólogo do índio.

E assim, vejam também a estrutura aqui, vejam essas frases aqui. Ainda estamos naquela parte mais narrativa. “Começa o índio, que ao redor derrama os olhos, com triste voz que os ânimos comove”.

E vejam o que vem logo em seguida:

Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi: / Sou filho das selvas.
/ Nas selvas cresci; / Guerreiros, descendo / Da tribo tupi. / Da
tribo pujante, / Que agora anda errante, / Por fado inconstante.
/ Guerreiros, nasci; / Sou bravo, sou forte, / Sou filho do Norte;
/ Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi (ibid., p. 4).

Então, vejam aqui, primeiro a mudança do ritmo. Que aqui nesta parte ela já se assemelha muito mais à batida do tambor. Nós estamos no meio daquele ritual. Então, nós percebemos a musicalidade. “Meu canto de morte, guerreiros, ouvi”. Então, percebemos essa mudança. E assim, nesse canto, o índio se apresenta, ele fala sobre o seu passado, fala sobre sua tribo. “A tribo pujante, que agora anda errante por fado inconstante”. É importante essa diferença, porque, vejam, o nosso protagonista aqui, o prisioneiro, ele é tupi. Tupi, que em meados do século XIX, quando Gonçalves Dias escrevia esse poema, era já um conjunto de grupos indígenas já quase dizimado. Ou seja, praticamente extinto por causa da invasão do colonizador europeu. E a tribo que tem esse prisioneiro, a tribo que organiza o ritual, é a tribo timbira. Os timbiras ofereceram muita resistência, muito mais do que os membros dos tupis. Sobretudo, no estado do Maranhão, que é o estado natal de Gonçalves Dias. Então, essa relação de força, ao mesmo tempo, mostra também a diversidade interna dentro desse conceito que parece muito homogêneo. O conceito do índio, do ameríndio. Nós percebemos que são vários grupos com posições diferentes e com poderes igualmente diferentes.

E assim, nesse canto de morte, o índio também menciona um elemento importante, que é o pai dele. Ou seja, um “velho coitado / De penas ralado, / Já cego e quebrado”. E assim, ele diz que sem ele, sem o filho, “que resta? – Morrer” (ibid., p. 6). E vem aqui uma grande reviravolta desse poema:

Enquanto descreve / O giro tão breve / Da vida que teve, /
Deixai-me viver! // Não vil, não ignavo, / Mas forte, mas bravo,
/ Serei vosso escravo: / Aqui virei ter. / Guerreiros, não coro /
Do pranto que choro: / Se a vida deploro, / Também sei morrer
(ibid., p. 6).

Então, na verdade, ele propõe uma solução. Ele quer voltar ao seu pai, e, assim, acompanhar o final da vida dele e depois voltar. E depois se sujeitar àquela tribo, naquela taba dos timbiras. Mas, ao mesmo tempo, nós percebemos que ele mostra fraqueza. Ele chora, ele não apenas mostra sua valentia, ele não fala sobre a vingança da sua tribo, que era elemento do ritual. Dizer que, pronto, “o meu povo vai vir e vai me vingar”. Ele está numa situação muito difícil, ele já não tem sua tribo. Sabemos que é só ele e o pai dele. Ninguém vai vingar, então temos esse problema também.

E assim o cacique manda livrar o prisioneiro. Ele diz: “– Mentiste que um Tupi não chora nunca, / E tu choraste!... parte; não queremos / Com carne vil enfraquecer os fortes” (ibid., p. 7). Então, vejam essa lógica de novo. Eles não querem deixar aquela fraqueza, aquele sentimento que o índio tupi mostrou naquela comunidade. Ele vê esse ritual como uma ameaça, um perigo de fraqueza. E o índio se afasta, enfim, ele se afasta e volta ao seu pai, que está na floresta. E no canto sexto ele encontra o pai, se reencontra com o pai. E o que nós percebemos aqui, também, uma grande coerência descritiva que Gonçalves Dias propõe aqui. Vejam, o pai se reencontra com o filho, e temos todas aquelas marcas do ritual não cumprido. Só que o pai não vê. Então, vejam como o velho, que é o pai, como ele sabe do que aconteceu.

“E com mão trêmula, incerta / Procura o filho, tateando as trevas / Da sua noite lúgubre e medonha”. A sua cegueira. E agora ele sente “o acre odor das frescas tintas”, das tintas que cobrem o corpo do filho. E aí sim “uma ideia fatal correu-lhe à mente...” (ibid., p. 8). Apalpa os membros gélidos do filho, sente a dolorosa maciez – também interessante – das plumas. E agora as mãos procuram o duro crânio despido do natural ornato. Ou seja, o filho já não tem cabelo, tem o cabelo cortado. Então vejam, o pai, que não vê, através de outras sensações, de outros sentidos, ele sabe o que se passou com o filho. Primeiro ele rejeita a realidade. Ele diz, “pronto, com certeza você se livrou, você lutou, você não deixou que o ritual se cumprisse”. Mas o filho sugere que não. Então, vejam o que faz o pai. O pai leva o filho de volta à taba dos timbiras. E aqui diz: “Aqui venho, e o filho trago. [...] Seja assim como dizeis; / Mandai vir a lenha, o fogo, / A maçã do sacrifício / E a muçurana ligeira: / Em tudo o rito se cumpra!” (ibid., p. 9).

Ele vem com o filho, ele pede a realização do ritual. Ele pede a morte do seu filho, que na verdade é o elemento mais importante dentro daquela

comunidade, dentro daquele sistema de honra que o pai representa. E quando ele sabe o que se passou. Quando ele sabe que o filho chorou durante o ritual, ele fica indignado. E lá no oitavo canto ele diz para o filho:

“Tu choraste em presença da morte? / Na presença de estranhos choraste? / Não descende o cobarde do forte; / Pois choraste, meu filho não és!” (ibid., p. 10). Então, ele rejeita o filho. Ele depois vai amaldiçoando o filho. Dizendo que não vai encontrar amigos, não vai encontrar mulheres. Não vai encontrar repouso, será esquecido. Então, ele amaldiçoa o filho. Ele simplesmente não reconhece aquele gesto do filho, aquela preocupação do filho, que queria voltar para cuidar dele. E a reação do filho, ele, no canto, luta. E, de novo, vejam coerência, que aqui Gonçalves Dias propõe. Que o velho cego, ele não sabe o que se passa. Mas agora vejam as sensações:

“A taba se alborota, os golpes descem, / Gritos, imprecações profundas soam, / Emaranhada a multidão braveja [...] E os sons dos golpes que incessantes fervem, / Vozes, gemidos, estertor de morte” (ibid., p. 12). Então, aqui temos apenas sensações auditivas. Então, aqui o ponto da focalização, o ponto pelo qual nós percebemos o que se passa é novamente o pai. O pai que não vê, o pai cego. Então, aqui temos de novo toda aquela questão formal que Gonçalves Dias propõe. Aqui, enfim, o filho, lutando com os timbiras, mostra tanta valentia que o cacique deixa que o ritual se cumpra.

E no último canto, no décimo canto, que funciona como uma espécie de epílogo, nós temos aquela cena de “Um velho, Timbira coberto de glória, / Guardou a memória / Do moço guerreiro, do velho Tupi! / E à noite, nas tabas, se alguém duvidava / Do que ele contava, / Dizia prudente: – Meninos, eu vi!” (ibid., p. 13). Então, aquele velho timbira como testemunha ocular e com esse elemento de transmissão da história do conhecimento, aquele conhecimento oral. O que nós percebemos aqui é a memória daquele prisioneiro tupi é guardada através desse tipo de transmissão.

Na verdade, esse foi um resumo, obviamente eu recomendo que vocês leiam o texto na íntegra. Um texto curto e ao mesmo tempo denso, mas que mostra aquelas pequenas sutilezas formais que Gonçalves Dias propõe. E eu ainda quero colocar alguns pontos mais globais dentro desse contexto do nacionalismo literário.

Primeiro, o que nós percebemos aqui, obviamente, é o indianismo. O indianismo, ou seja, aquela tendência do romantismo literário representada

por vários autores. Também, Alencar, sobretudo José de Alencar. O indianismo em que a figura do indígena é contextualizada, estruturada discursivamente como um embrião de nacionalidade. O que temos que entender, na verdade, se nós considerarmos que no Brasil existe um certo triângulo entre o componente europeu, o componente americano e o componente africano. Nós temos aquela situação em que o europeu, na verdade, fica rejeitado, como representante do poder colonial. Na verdade, aquela independência política muito recente também era muito importante, muito significativa naquela época.

E temos o elemento, o substrato africano, mas que dentro das condições sociais e econômicas daquela época era inaceitável. Dentro daquele pequeno público leitor no Brasil. Minúsculo mesmo, aquele público ainda menor que lia literatura era a classe alta. Ou seja, eram pessoas que viviam com base na economia escravocrata. E a economia escravocrata era toda movimentada pela força dos escravos, das pessoas escravizadas da África. Então, não podiam colocar o negro naquela época como a base, o fundamento para a construção identitária. E o índio parecia o exemplo perfeito. Por várias razões. Enquanto indígena, mas também por causa de toda aquela mitologia em torno do ritual, etc.

Então, o indianismo era bem isso. Nós temos que entender que o indianismo era uma tendência elaborada por um grupo europeizado de escritores. Aqueles que conheciam sobretudo as letras europeias, claro. E não deve ser avaliado com base na sua exatidão etnográfica, porque nós percebemos aqui nesse poema. Temos vários elementos da cultura indígena, mas algumas coisas não estão batendo certo do ponto de vista antropológico. Mas temos que entender que o indianismo, na verdade, foi um enriquecimento, uma ampliação daqueles padrões importados da Europa. Ou seja, uma nova dimensão daqueles padrões românticos importados da Europa.

O que eu também acho interessante perceber é como, dentro desse poema, nós podemos ver alguns ecos, talvez, da cultura europeia. Porque a situação do prisioneiro, do “I-Juca-Pirama”, desse poema, é uma situação que podia ser considerada um conflito trágico. Porque vejam, um conflito trágico, que nós conhecemos sobretudo das tragédias gregas da Antiguidade, é exatamente aquela situação sem saída. Ou seja, aquele embate de duas

ordens. E aqui o protagonista está nessa situação. Entre a ordem social, ou seja, o ritual antropofágico, a necessidade de mostrar valentia, de ser devorado, etc. E a ordem afetiva, ou seja, o amor ao pai. Que o índio aqui se preocupa com isso.

Então, na verdade, o índio aqui é um pouquinho como Antígona de Sófocles. Porque nós temos aqui essa... Como ela não podia sepultar o seu irmão, o que ia fazer? Havia aquela ordem afetiva, o amor ao irmão, o amor pelo irmão. E temos essa outra ordem, a ordem social, aquela proibição clara de não sepultar o irmão. Então, aqui, na verdade, nós percebemos que é o mesmo conflito, mas num cenário totalmente diferente.

Fechando com Antonio Candido, novamente, nós temos que entender que Gonçalves Dias, “a partir dos primeiros cantos, ele transformou aquilo que era tema – saudade, melancolia, natureza, índio” – em experiência. Uma nova e fascinante experiência. Então, ele não apenas usou aqueles conceitos importados. Ele criou uma nova forma. Ele retrabalhou, ele traduziu criativamente esses conceitos. E assim como diz Antonio Candido, novamente, nessa convenção poética que ele criou, muito nova, foi um “cocktail de medievismo, idealismo e etnografia fantasiada”. Antonio Candido tem percepção daqueles elementos de fantasia, mas “que resulta em uma composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental”.

E essa é provavelmente a maior contribuição de Gonçalves Dias para o nacionalismo literário. Exatamente aquela maneira como ele retrabalhou os tópicos, como ele criou um outro padrão de sensibilidade, um outro imaginário em algumas obras, sobretudo, como eu procurei mostrar, em “I-Juca-Pirama”.

Agradeço muito, espero que essa aula tenha contribuído um pouquinho para o conhecimento de vocês, das obras fundamentais para o caráter nacional da literatura brasileira. E eu convido vocês para as próximas aulas e, pronto, a gente se vê em algum ponto, em algum lugar desse mundo tão extenso.

Referências

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Editora, v. 1, 1959.

DIAS, Gonçalves. “I-Juca-Pirama”. 1851. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/jucapirama.pdf>. Acesso em: 31 out. 2022.

Úrsula – 200 anos de nacionalismo na literatura brasileira

Alexandre Ferreira Martins¹

Thamis Larissa Silveira²

Roteiro para a gravação da aula

Primeira parte

Alexandre:

Olá, sejam bem-vindos a mais uma aula do projeto *200 anos de Nacionalismo na Literatura Brasileira*. Esta é uma iniciativa do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, juntamente com as embaixadas e consulados nas cidades de Maputo, Varsóvia, Helsinque, Santiago, São José, Seul, Tóquio, Assunção, Cantão, Madri e Barcelona, reunindo professores e pesquisadores de diferentes partes do mundo.

O nosso objetivo, aqui, é de discutir aspectos e características da arte literária do Brasil, estimulando análises comparadas, reflexões sobre temas contemporâneos, em uma perspectiva histórica, para comemorarmos os 200 anos da Independência do Brasil. Esse projeto conta com a coordenação pedagógica do professor Alexandre Pilati, da Universidade de Brasília, e com o trabalho exaustivo de pesquisa, elaboração de roteiros, gravação,

¹ Leitor na Hankuk University of Foreign Studies – Seul – Coreia do Sul.

² Leitora na Sophia University – Tóquio – Japão.

tradução, legendagem, edição e consultoria de professores, pesquisadores, funcionários locais de Embaixadas e Instituições de Ensino Superior das diferentes cidades que mencionamos. Vamos dar início a nossa aula?

Eu sou o Alexandre Ferreira Martins, professor leitor do Programa Leitorado, do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, na Hankuk University of Foreign Studies, em Seul, na Coreia do Sul.

Esta aula será dada em colaboração com outra colega. Vou passar a palavra para ela.

Thamis:

Olá, me chamo Thamís e também atuo como professora leitora na Universidade Sophia, em Tóquio, no Japão. Na aula de hoje, vamos apresentar uma introdução ao romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis.

Meu colega Alexandre e eu dividimos a aula em duas grandes partes: na primeira delas, vamos contextualizar o romance, apresentar a vocês uma síntese do enredo – com as principais personagens, conflitos e desfecho –, além de abordar a importância de *Úrsula* para a literatura brasileira, como obra precursora da literatura negra no país. Na segunda parte, vamos retomar as temáticas centrais do romantismo no Brasil, período do qual faz parte o romance de Maria Firmina dos Reis. Por fim, vamos analisar o segundo capítulo da obra da autora, buscando mostrar como as temáticas do romantismo brasileiro aparecem nos trechos que selecionamos.

Esperamos que vocês tenham uma boa experiência com esta aula e se interessem pela leitura integral do romance *Úrsula* e de outras obras da literatura negra brasileira.

Segunda parte

Alexandre:

O romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, foi publicado em 1859. É muito importante destacarmos que a obra veio a público num período posterior à Proclamação da Independência no Brasil, ocorrida em 1822, e anterior à Abolição da Escravatura, que veio a acontecer em 1888, com a assinatura da Lei Áurea.

À primeira vista, o romance *Úrsula* conta a história de amor entre dois jovens: o corajoso Tancredo e a pura Úrsula. Tancredo havia passado por um evento trágico: seu pai tinha se casado com o seu primeiro amor, a jovem Adelaide.

É a partir daí que temos o início da primeira cena do romance. Em meio a uma linguagem rebuscada da paisagem, vemos Tancredo cavalgar sem destino, fugindo de tamanha traição por parte de seu pai e da mulher que ele amava. Tancredo, ainda no primeiro capítulo do romance, está quase morrendo na estrada quando é socorrido por Túlio, um jovem escravizado que andava por aquele lugar. É a partir desse momento que temos o início do segundo capítulo do romance, que vai ser analisado mais adiante. Nele, Túlio leva Tancredo para a casa de sua senhora, Luiza B., mãe da nossa protagonista, Úrsula. Túlio e Úrsula cuidam de Tancredo, e é nesse momento do romance que vemos nascer um elo afetivo entre o casal romântico.

Agora, a Thamis vai contar um pouquinho mais da história para vocês.

Thamis:

Nos capítulos seguintes, Úrsula e Túlio cuidam de Tancredo até que ele fique melhor. É nesse momento da história que Úrsula e Tancredo começam a se apaixonar, numa grande representação do amor cortês, que é uma característica muito típica do romantismo. É a partir daí que Tancredo e Úrsula contam um para o outro suas histórias de vida, cheias de conflitos familiares. Depois de conhecermos a história de Úrsula e de sua mãe, Luiza B., somos apresentados a Fernando de P., tio de Úrsula, o qual a jovem vem a conhecer na ausência de Tancredo. Fernando se apaixona por Úrsula, formando um trágico triângulo amoroso no romance. A história termina da pior maneira possível, diferentemente dos folhetins da época, jornais que as pessoas liam diariamente, que quase sempre representavam finais felizes. Tancredo é morto por Fernando; Úrsula, diante de tamanha tragédia, enlouquece, enquanto Fernando foge.

Alexandre:

Diante desse curto resumo que a Thamis e eu fizemos pra vocês, conhecemos um pouco da história do romance, mas não contemplamos a riqueza da obra do ponto de vista histórico, como primeiro romance da

literatura brasileira escrito por uma mulher – e por uma mulher negra. Uma das personagens do romance, por exemplo, a Susana, resgata a memória de quem foi levada de seu país de origem para ser escravizada no Brasil. O romance, portanto, além de trazer os elementos típicos do folhetim romântico, introduz uma narrativa que se constitui como uma verdadeira documentação de eventos relativos à escravização no Brasil, do ponto de vista de quem foi escravizado, de modo que conseguimos enxergar humanidade em personagens que até então não tinham uma complexidade psicológica exposta em romances da época.

A partir do que vimos, o que você achou do romance? Ficou curioso para saber como o tio de Úrsula se apaixonou por ela e depois acabou matando Tancredo? E por que essa história do romance não teve um final feliz?

O romance é de domínio público. Você pode encontrá-lo facilmente na Internet e começar a sua leitura. Assim, fica bem mais fácil descobrir a resposta das perguntas que fizemos. Então, vamos pensar sobre a importância desta obra para a literatura brasileira?

Thamis:

Se há algo que podemos dizer com certeza sobre conhecimentos compartilhados em todo o mundo, é o conhecimento de que o romantismo, mesmo que não seja em um nível aprofundado, é uma ideia compreendida e reconhecida por todos desde quando éramos crianças.

Na literatura, o romantismo pode surgir, inicialmente, em nosso imaginário por meio das imagens de um amor impossível, de uma jovem que precisa ser salva, por batalhas e guerras, dentre tantos outros exemplos que poderiam ser ditos aqui e que fariam com que nos lembrássemos de todos os filmes que já assistimos, das séries que acompanhamos, das músicas que escutamos e dos livros que lemos. Faça um teste, aqui, conosco: quando falamos a palavra “romantismo”, quais são as primeiras coisas que surgem na sua cabeça?

Compartilhe conosco e vamos ver tudo que é compartilhado entre nós quando pensamos nesta palavra. Segundo Alfredo Bosi, um grande crítico e teórico literário brasileiro, referência nos estudos de literatura brasileira, encontramos nos textos literários pertencentes ao romantismo uma *tematização* centralizada nas *atitudes vividas pelos escritores românticos*.

Alexandre:

O que os escritores vivem, ou seja, as histórias de vida de cada um, são traços mentais e afetivos que serão perceptíveis nas obras. Por isso, o eu, sujeito, é muito presente nas obras românticas. Para Bosi, esse “eu romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão” (BOSI, 2021, p. 97). O que isso significa? Que aquele ou aquela que está no meio de uma grande história de amor, que pode ou não ser correspondida, não consegue resolver os problemas que existem em sua vida, na sua família, no seu meio social e acaba fugindo dessa situação. E essa fuga pode ser, literalmente, fugir de um espaço físico para outro. Ou, ainda, pode ser a morte.

Assim, temos uma realidade de natureza romântica expressiva. Um exemplo que Bosi nos dá sobre essa expressividade do sujeito na obra romântica é a presença de momentos em que se prefere noite ao dia, escuridão à claridade. Isso porque seria na escuridão que as forças inconscientes da alma surgiriam com mais intensidade, como o sonho e a imaginação. Desse modo, além da tematização, o nível estético é outro fator que Bosi destaca como sendo importante de ser observado no romantismo.

Bosi diz que

a poesia, o romance e o teatro passam a existir no momento em que as ideias e os sentimentos de um grupo tomam a forma de composições, arranjos intencionais de signos, estruturas ou ainda, para usar do velho termo rico de significados humanos, no momento em que os assuntos viram obras.

Úrsula é um livro que chamamos de obra literária por também reconhecermos o nível estético presente neste romance, como o nível de elocução, figuras de estilo, de sintaxe e de prosódia, responsáveis pelo que vamos chamar de texto literário. E isso vocês vão encontrar ao longo de toda leitura deste livro tão importante para a literatura brasileira.

Terceira parte

Thamis:

Agora, vamos começar a analisar um pouco do romance *Úrsula*, mais particularmente o capítulo dois, que tem como título “O delírio”. Num

primeiro momento, vamos contextualizar o capítulo apresentando o seu resumo e as principais personagens que aparecem nele. Ao mesmo tempo, vamos explicar o título do capítulo. Após isso, vamos explorar aspectos relacionados à linguagem do romance, mostrando a sua importância estética como obra romântica. Para isso, vamos apresentar trechos que exemplificam essa questão.

Em seguida, nós decidimos explicar algumas temáticas do período do Romantismo na obra *Úrsula*, como a idealização do amor e da mulher e a descrição dos ambientes e das paisagens. Por fim, vamos destacar a temática abolicionista presente no romance, que está também contida no capítulo em questão através do tratamento distanciado de hierarquias sociais dado pela autora às personagens de Túlio, Úrsula e Tancredo. Esse aspecto é o que diferencia a obra de Maria Firmina de outras do mesmo período literário.

O capítulo 2 começa logo depois de Tancredo ser resgatado por Túlio. Nele, o delírio é produto do estado de saúde do rapaz. Quando Tancredo já estava na casa de Luíza B., mãe da protagonista Úrsula, Túlio e a jovem passam a cuidar dele. Neste capítulo, Tancredo delira por conta da sua condição física e também pela imagem de Úrsula, que faz com que ele se lembre de Adelaide.

Como contamos anteriormente, Tancredo tinha se apaixonado por Adelaide, mulher que ele amava e que se casou com o seu pai. Nesse sentido, o delírio do jovem está diretamente ligado ao trauma do amor não correspondido, mas nos aponta também para uma reconexão dele com o amor. Úrsula passa a representar o cuidado e o afeto femininos, dos quais Tancredo estava tentando se distanciar.

Desse modo, o título do capítulo se refere ao estado do protagonista. Esse delírio de Tancredo representa também a transição entre um passado que é revivido por causa de sua condição de saúde e uma fase de superação do trauma que ele teve após o casamento da mulher que ele amava. Isso porque a chegada na casa de Luiza B. estabelece o início do vínculo afetivo do rapaz com a jovem Úrsula.

Alexandre:

Alfredo Bosi já destacava que a tematização e o nível estético são características muito presentes em obras do romantismo. Isso pode ser

verificado logo no título do capítulo 2 do romance *Úrsula*, onde já conhecemos o contexto em que aconteceu aquela parte da história, muito importante para o estabelecimento da relação amorosa das protagonistas. O delírio de Tancredo e a sua oscilação entre o real e o seu inconsciente demonstram relações entre o que está na superfície e o que está oculto, como a relação entre a escuridão e a claridade. Essa dualidade evidencia o momento no qual as forças inconscientes da alma surgiriam com mais intensidade. Além disso, o próprio cenário que abre o capítulo apresenta uma ideia de penumbra: “A noite há muito que tinha desdobrado sobre a terra seu pesado manto de escuridão, animando destarte o profundo silêncio dos bosques [...]”.

Seguindo para o próximo parágrafo, vamos completando a imagem em nossa cabeça do cenário que é descrito:

O quarto do doente era apenas aclarado por fraca luz, cuja baça claridade deixava contudo ver-se o rosto do mancebo, afogueado pelo requeimar da febre: os olhos tinham-nos ele dilatados, e com esse brilho e movimento que só dão a febre.

Essa descrição, que nos permite imaginar o local, a disposição dos objetos na cena e como as personagens se encontram, é uma das características mais presentes nas obras pertencentes ao Romantismo.

Ainda no final da primeira página, nós começamos a ver como o delírio de Tancredo se dá nas poucas palavras que ele diz: “– Oh! Não, nunca a amei!...”. O delírio de Tancredo é intenso, repleto dos sentimentos mais profundos de tristeza, mágoa, amor não realizado e saudades. Ao longo de todo esse capítulo, vamos ver a presença da intensificação dos sentimentos das personagens, o que vai nos possibilitar criar um envolvimento com elas ao longo da leitura. A descrição do ambiente, a intensificação dos sentimentos e a exposição do que está obscurecido para a luz são todos elementos que fazem parte da tematização.

Thamis:

Agora, vamos introduzir a questão do nível estético da obra com o seguinte trecho, que está presente na página 65 da edição que estamos usando:

“‘Não vedes?’”, prosseguiu fitando Úrsula, ‘como é belo amar-se! Como se nos expande o coração, como nos transborda a alma de felicidade?! [...]’”.

Nesse trecho, conseguimos verificar 1) a valorização do amor, que é a característica mais típica do romantismo. Úrsula acredita que jamais amaria, mas, mesmo assim, ela diz a Tancredo que é belo amar, que o amor expande o coração de quem o sente, que a pessoa fica tão feliz que a sua alma transborda; 2) a linguagem poética, que, normalmente, é utilizada em obras românticas, a riqueza e a escolha de palavras, bem como a utilização de figuras de linguagem, como em “expande o coração” e “transborda a alma de felicidade”. Nós sabemos que nosso coração não aumenta de tamanho por sentir amor, cientificamente falando, mas, na linguagem romântica, se fala assim para que seja compreendido que o amor é um sentimento muito grande, assim como a felicidade, que chega a transbordar: não cabe em apenas uma alma, um ser humano. Esses exemplos de figuras de linguagem são o que chamamos de “metáfora”, que é quando se faz uma comparação entre dois elementos para expor alguma ideia ou explicar uma situação. Vamos dar uma olhada em outros exemplos de figuras de linguagem presentes neste capítulo, em alguns trechos selecionados.

Logo no primeiro parágrafo do capítulo, temos o seguinte:

Violenta, terrível, espantosa tinha sido a crise, e Túlío velava à cabeceira do enfermo. A noite há muito que tinha desdobrado sobre a terra seu pesado manto de escuridão, animando destarte o profundo silêncio dos bosques, apenas interrompido pelo roçar do vento nos longínquo palmares, ou pelo gemido triste de sentido noitibó, ou os agoureiros pios do acauã (p. 61, grifos nossos).

Nesse trecho, chamamos a atenção para os três adjetivos que estão sendo usados logo na primeira linha: violenta, terrível e espantosa. Esses três adjetivos estão sendo usados para intensificar a descrição da crise de Tancredo, para que a gente, enquanto leitor, consiga visualizar a cena. Poderia ser dito “violenta tinha sido a crise”, mas se é utilizado apenas uma palavra para descrever a situação de Tancredo, não conseguimos dimensionar o quão grave estava sendo aquele momento. Desse modo, a figura de linguagem da gradação é utilizada quando queremos intensificar ou diminuir o sentido de alguma ideia expressa no texto, principalmente no literário. Para identificar a gradação nos textos, vamos encontrar mais de dois termos, geralmente adjetivos, que partilham um sentido e serão colocados em sequência na frase para destacar a ideia que a/o escritor deseja dar naquela passagem do texto.

Isto é, se você quer dizer que algo foi bom e quer deixar isso muito claro no texto, você vai precisar criar uma sequência de termos que expressam coisas boas, por exemplo: “foi bom, agradável, ótimo”.

Alexandre:

Continuando a explicação da Thamis, ainda nesse mesmo trecho, vamos destacar a parte em que há as duas palavras “gemido triste”. Vocês sabem o significado da palavra “gemido”? Essa palavra significa aquilo que produzimos com a nossa voz quando estamos doentes e não conseguimos falar muito bem. Quando você sente uma dor forte, a tendência pode ser gemer. Esse som que nós produzimos só pode ser feito por seres animados, por isso, quando vemos essa palavra junto com o adjetivo “triste”, temos um exemplo da figura de linguagem chamada personificação. A personificação tem o objetivo de intensificar a passagem de uma ideia ou mensagem para o que é real, sempre se apoiando em sentimentos que criam um universo abstrato e poético. Por isso, essa figura de linguagem é muito utilizada no texto literário e também é o que faz esse mesmo texto ser considerado poético. E, já na próxima página do capítulo, temos o seguinte trecho: “Úrsula chegou-se ao leito do enfermo, e com timidez, que a compaixão quase destruíra, tocou-lhe as mãos. As suas gelaram de desalento e de comoção; porque sentiu as do doente *ardentes como a lava de um vulcão*” (p. 62, grifos nossos).

Aqui, com o exemplo “as mãos ardentes como a lava de um vulcão”, encontramos novamente a figura de linguagem da metáfora. A metáfora é a figura de linguagem que realiza comparação entre o sentido de uma palavra com o significado de outra. Por isso, falar de *mãos ardentes como a lava de um vulcão* significa dizer que as mãos estavam muito quentes, mais quentes do que o normal. Então, para que a metáfora seja compreendida, é preciso compartilhar os sentidos de palavras de um contexto específico, que pode ser um conhecimento compartilhado entre amigos e familiares ou entre culturas. Por isso, quanto mais aprendemos sobre uma cultura por meio da aula de língua portuguesa, mais poderemos entender as metáforas existentes naquela língua e naquele texto literário. Legal, não?

E, agora, vamos ver uma parte que expressa fortemente as emoções no seguinte trecho: “– Eu te vi, mulher infame e desdenhosa, fria e impassível como a estátua! – inexorável como o inferno!... Assassina!... Oh! Eu te

amaldiçoo... E ao dia primeiro do meu amor!... Minha mãe!...Minha pobre mãe!!.... – E entrou a soluçar desesperadamente”. Em todo este trecho encontramos a figura de linguagem da hipérbole. Quando usamos essa figura de linguagem, queremos, intencionalmente, apresentar um exagero por meio de palavras e expressões da língua para contar ou escrever algo. O exagero é marcado em todo esse trecho do delírio de Tancredo.

Além disso, vamos observar um último trecho, que está presente na página 64: “Essa mulher, figurava-se-lhe bela como um anjo, sedutora como uma fada, maligna como um demônio, e entretanto amada, muito amada; e o seu nome lhe queimava o coração, como se lá estivesse escrito com letras de fogo”. Encontramos, aqui, outra característica do romantismo: a idealização da mulher. Ao falar de Adelaide, que era uma mulher bela como um anjo, encontramos uma ideia muito presente nas obras do Romantismo: a imagem de mulher perfeita, de divindade. Que figura ou figuras de linguagem você acha que estão presentes aqui?

E, após esta aula, que tal você reler o capítulo e procurar outros trechos em que você perceba essas figuras de linguagem para compartilhar aqui com a gente? Esse é um exercício muito legal para começar a perceber como a expressão dos nossos sentimentos e das nossas ideias são colocados em palavras no texto literário.

Thamis:

A certa altura do capítulo, Túlio está diante de Tancredo, que ainda está delirando. O mancebo toca a mão de Túlio, que rapidamente se esquia. Essa ação é seguida pela insistente tentativa de Tancredo de se manifestar para Túlio. Essa atitude acaba por desencadear um dos primeiros contrastes de fundo abolicionista do romance. O delírio que intitula o capítulo é a condição que leva Tancredo a ficar sem o filtro social que o distanciava do jovem escravizado que o resgatou. Vemos, de um lado, um homem branco que atribui ao escravizado negro a condição humana; de outro lado, passamos a ver, através do discurso de gratidão de Túlio, que transcrevemos para você que nos assiste, o sentimento de alguém que foi desumanizado pela condição de escravizado e que se vê, pela primeira vez, em sua condição humana. Vejam aqui o trecho que selecionamos para vocês:

— Homem generoso! Único que soubeste compreender a amargura do escravo!... Tu que não esmagaste com desprezo a quem traz na fronte estampado o ferrete da infâmia! Porque ao africano seu semelhante disse: — És meu! — Ele curvou a fronte, e humilde, rastejando qual erva, que se calcou aos pés, o vai seguindo? Porque o que é senhor, o que é livre, tem segura em suas mãos ambas a cadeia, que lhe oprime os pulsos. Cadeia infame e rigorosa, a que chamam “escravidão”?!... E entretanto este também era livre, livre como o pássaro, como o ar; porque no seu país não se é escravo. Ele escuta a nênia plangente de seu pai, escuta a canção sentida que cai dos lábios de sua mãe, e sente como eles, que é livre; porque a razão lho diz, e a alma o compreende. Oh! A mente! Isso sim ninguém a pode escravizar! (p. 30)

Com isso, vemos com maior destaque a intenção abolicionista de Maria Firmina dos Reis a partir do momento em que a personagem Túlio manifesta as consequências da escravização para a condição física e mental da população negra escravizada que aguardava pela sua liberdade:

Desperta porém em breve dessa doce ilusão, ou antes sonha que a engolfara, e a realidade opressora lhe aparece: é escravo e escravo em terra estranha! Fogem-lhe os areais ardentes, as sombras projetadas pelas árvores, o oásis no deserto, a fonte e a tamareira. Foge a tranquilidade da choupana, foge a doce ilusão de um momento, como ilha movediça; porque a alma está encerrada nas prisões do corpo! Ela chama-o para a realidade, chorando, e o seu choro, só Deus compreende! Ela não se pode dobrar, nem lhe pesam as cadeias da escravidão; porque é sempre livre, mas o corpo geme, e ela sofre, e chora; porque está ligada a ele na vida por laços estreitos e misteriosos. (p. 31)

Alexandre:

Vamos terminando a análise do capítulo 2 por aqui, certo? Parece quase inesgotável esse trabalho de interpretação e análise do texto literário. É por isso que nós dois recomendamos que vocês que estão nos assistindo tentem fazer uma leitura completa do romance *Úrsula*. Isso vai, com certeza, ajudar vocês a ampliarem ainda mais os sentidos que vocês mesmos podem ir construindo a partir da leitura: indo e voltando, fazendo anotações e

tirando conclusões sobre as escolhas que a autora fez ao longo da construção da história.

A partir de agora, vamos tentar finalizar as nossas reflexões? Que tal falarmos sobre a importância da escrita da Maria Firmina para a literatura brasileira e para a ascensão de escritores negros nos últimos tempos? Vamos lá! São informações bem importantes para entendermos a razão pela qual *Úrsula* foi escolhida para estar entre os textos selecionados nesta comemoração dos 200 anos de nacionalismo na literatura brasileira.

Quarta parte

Úrsula é o primeiro romance da autora Maria Firmina dos Reis. Essa obra é frequentemente referida como o primeiro livro de autoria feminina, no século XIX, a tecer críticas à escravização, na medida em que apresentou, didática e explicitamente, o ponto de vista do escravizado. A escritora, que nasceu no Maranhão, esteve por quase um século esquecida no panorama literário brasileiro, à sombra de um período marcado pela presença de autores predominantemente homens e brancos.

A obra da autora foi recuperada em um sebo do Rio de Janeiro pelo historiador Horácio de Almeida, em 1962. Mas é relativamente recente a ascensão do nome de Maria Firmina dos Reis no meio acadêmico literário. O romance *Úrsula* foi leitura obrigatória para o ingresso em diferentes universidades brasileiras, tais como a Universidade Federal do Piauí, a Universidade Federal do Rio de Janeiro, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e muitas outras. Segundo dados do Programa Escrevendo o Futuro, do Ministério da Educação do Brasil, entre 1859 e 2009 houve apenas seis edições publicadas das obras de Maria Firmina. Essa realidade mudou significativamente com o interesse do mercado editorial pela obra da autora: entre 2017 e 2020, foram dezesseis (16) novas edições publicadas.

Thamis:

Com a Maria Firmina, a literatura brasileira apresentou, pela primeira vez, a visão de uma mulher negra, escritora, sobre as privações de liberdade e de existência promovidas pelo antigo projeto escravocrata do sistema colonial no Brasil. Essa temática e o propósito interveniente da escrita da autora estão explícitos em muitas partes do romance. E é muito importante

destacarmos esse aspecto aqui porque, na época em que o romance foi produzido, a escrita literária era predominantemente masculina, e a abordagem da escravização era bastante superficial e focada na visão dos brancos sobre a população negra na sociedade brasileira.

Nós vimos que o romance *Úrsula* se aproxima do romantismo em diversos aspectos estéticos e temáticos, mas também se distancia de obras dessa mesma corrente literária: diferente de outras obras do período, o romance de Maria Firmina se compromete com a abolição da escravatura. É por isso que o resgate da obra de Maria Firmina e a ascensão dela na última década nos mostra que a escassez de autores que retratam a temática racial é há muito tempo bastante significativa. E não se trata de algo isolado, porque podemos verificar a mesma coisa ao longo dos séculos seguintes. Em entrevista ao jornalista Guilherme Henrique, do jornal *Deutsche Welle Brasil*, o escritor e vencedor do Prêmio Jabuti de Melhor Romance, Jeferson Tenório, afirmou que “Histórias de pessoas brancas já foram contadas à exaustão”. Com isso, o autor de *O beijo na parede*, de 2013, *Estela sem Deus*, de 2018, e *O avesso da pele*, de 2020, retoma o fato de que a literatura brasileira, predominantemente branca, retratou pouco a temática racial nas histórias que grande parte dos nossos autores nos contaram.

A singularidade da obra de Maria Firmina se expressa na intenção da autora de retratar o direito de existir da população negra em um contexto em que a produção literária refletia, em sua grande maioria, a forma de ver o mundo de uma elite intelectual branca. Foi a partir dessa mesma vontade de desconstruir estereótipos, de se expressar a partir e pela condição de subalternidade, refletindo as reais consequências do colonialismo na sociedade brasileira, que a escrita negra brasileira ganhou espaço e força nos últimos anos.

Na contemporaneidade, a série *Cadernos Negros*, que é uma antologia de produção independente de um grupo de artistas negros, teve o seu primeiro número lançado em 1978. A série nasceu dentro desse espírito de manifestar os valores da população negra e de lutar contra o racismo e a exploração social dentro e fora das artes. Especialmente da literatura. A primeira edição da série foi um manifesto que inaugurou um dos mais importantes espaços para a publicação de literatura negra no Brasil, hoje contando com mais de 40 edições com autores de diferentes estados do país.

Alexandre:

Estamos chegando ao fim da nossa aula. Antes de mais nada, nós queríamos deixar uma mensagem, nessa última parte, para ressaltar o valor da obra de Maria Firmina dos Reis para a literatura brasileira e para o projeto que deu origem à aula que nós preparamos para vocês. É uma grande honra para nós estarmos aqui apresentando para vocês uma escritora brasileira que, embora esquecida em parte da nossa história literária, reapareceu e mudou o que conhecíamos. A ascensão da Maria Firmina nos colocou frente a uma versão do romantismo brasileiro que nós nem sabíamos que poderia ter existido se não fosse pela escrita dessa fantástica autora.

O romance *Úrsula*, assim como toda a obra de Maria Firmina, tem uma importância singular para a comemoração dos 200 anos de nacionalismo na literatura brasileira. Isso porque a autora foi a única escritora negra a retratar o abolicionismo e a dar vida a personagens que questionaram a sua posição na sociedade brasileira e as consequências reais da escravidão. Vale referir o que nos traz a pesquisadora Soraia Ribeiro Cassimiro Rosa, no seu artigo “Um olhar sobre o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis”. Nele, a pesquisadora comenta que o romantismo construído a partir dos romances *Iracema* e *O Guarani*, ambos escritos por José de Alencar, referiam um ideal de nacionalismo baseado na idealização da colônia, retratando os povos nativos como dóceis, bons, símbolos de bravura e de inocência e passivos face às iniciativas portuguesas. Em se tratando da questão racial, a situação é bastante análoga, visto que o abolicionismo não é tematizado.

Thamís:

Ainda que nós tenhamos ficado por séculos sem conhecer amplamente a escrita de Maria Firmina dos Reis, a produção literária dela é, sem sombra de dúvidas, um dos maiores registros históricos da construção de uma nação marcada pelas desigualdades que, por séculos, se basearam na divisão racial. Com ela e com outros tantos talentosos autores, como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Jeferson Tenório, Itamar Vieira Júnior, entre tantos outros, temos um caminho outro da literatura brasileira: com esses autores, passamos a conhecer o lado de gente que pouco mostrava as caras nas histórias que tanto conhecemos.

Com isso, esperamos que vocês tenham se interessado pela obra *Úrsula*, pela escritora Maria Firmina dos Reis e pela literatura brasileira, especialmente a negra, que é tão rica e diversa, assim como o seu povo. Confiram as outras aulas do projeto *200 anos de Nacionalismo na Literatura Brasileira*. Muito obrigada e até a próxima!

Referências

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 53 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2021.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Brasília: Edições Câmara, 2018 [1859]. Disponível em: <<https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/35999>>. Acesso em: 31 out. 2022.

ROSA, Soraia Cassimiro Rosa. Um olhar sobre o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. Belo Horizonte: *Revista Literafro*, 2021. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/321-um-olhar-sobre-o-romance-ursula-de-maria-firmina-dos-reis-critica>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

TENÓRIO, Jeferson. “História de pessoas brancas já foram contadas à exaustão”. Entrevistado por Guilherme Henrique. *Deutsche Welle Brasil*, 2021. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/histórias-de-pessoas-brancas-já-foram-contadas-à-exaustão/a-60197392>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

“Como e porque sou romancista”, de José de Alencar

Fernanda Oliveira¹

Bom dia, boa tarde, boa noite. Sou Fernanda Oliveira, professora de português como língua estrangeira no Centro Cultural Brasil-Chile. E sou mestre em literatura pela Universidade do Chile.

Nessa aula quatro, vamos pensar como se construiu uma identidade brasileira no período do romantismo. Como se constituiu através do romance, especificamente na obra do José de Alencar.

Vou mostrar aqui uma apresentação que fiz para vocês. A ideia é a gente debater, colocar algumas ideias, estabelecer alguns laços com o Chile, comentar um pouquinho daqui. E a ideia é provocar o debate, provocar o interesse para se aproximar e conhecer mais sobre a literatura brasileira.

Então, vou mostrar aqui uma apresentação na minha tela. O texto específico, que dá base para essa discussão, é: “Como e porque sou romancista”, do José de Alencar. Escrito em 1873 e publicado em 1893.

Para começarmos a conversar, algumas informações biográficas do José de Alencar. Uma carreira bem ampla, desde romancista a político brasileiro. Obras de cunho urbano, indianista, regionalista e histórico. Falamos aqui de um Brasil pós-independência, pós-7 de setembro de 1822. Um Brasil que quer constituir-se como nação. Um Brasil que quer incorporar, descobrir uma tradição, uma cultura nacional, um ser brasileiro. Conhecer sua cultura, resgatar tradições, buscar a sua identidade. Depois de tanto tempo de colonização, quer organizar-se e consolidar o seu poder.

¹ Centro Cultural Brasil-Chile.

Agora algumas características dessa primeira fase do romantismo que seriam: Rompimento com a tradição clássica, maior liberdade formal e o indianismo. Por que um indígena para representar a figura, ter uma maior representatividade do que é nacional? Porque o branco, o europeu, o português estava associado à figura do colonizador. O negro, associado à África, não era autenticamente brasileiro. Então, o indígena se transformou nessa representação que expressava esse amor exacerbado à terra, à defesa do território. Que são questões que a gente vai ver bem fortes na obra do Alencar. A expressão autêntica de nacionalidade. E também esse nacionalismo, esse ufanismo, esse orgulho de ser brasileiro. O culto à natureza, a admiração, a exaltação a toda fauna e flora.

Aqui, na sequência, temos o fragmento de uma das obras do Alencar, que é *Iracema*, de 1865. Um romance que narra a lenda, criada pelo próprio Alencar, da origem do estado do Ceará, no Nordeste do Brasil. E narra o amor proibido entre Martim e Iracema. Vamos aqui ler um trecho:

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 da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a corça 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 nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 1865, p.7).

Uau! Que romântico, Fernanda, que idílico, que paraíso! Também a gente tem aqui O *Guarani*. Parece o cartaz de um filme, a representação cinematográfica. O *Guarani* é de 1857. E também narra outro romance proibido, mas aí tem outra trama. O Peri já é amigo de uma família portuguesa. Quer se sacrificar para salvar essa família e tem um desfecho que é interessante. Não vou dar *spoiler*, vocês vão lá ler o livro, meninos. Então vamos ver aqui outro trecho que mostra as características que a gente viu no romantismo. Essa busca da identidade nacional brasileira.

De um dos cabeços da serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.

Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látigo do senhor.

Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho [...] (id., 1857, p. 3).

Bom, o texto é “Como e porque sou romancista”, Fernanda. Por quê? Esse texto é bem interessante. Porque depois de receber críticas, de tentar viver da literatura, vimos que Alencar se lançou aí também por outros caminhos. Acontecia com muitos autores. É toda uma tentativa de justificar por que ele escolheu o romance. Contrastar também. E qualquer comparação de um romance, por exemplo, norte-americano. Aqui eu vou ler um trecho para vocês. E se autolegitimar. Comentar também toda sua formação, as influências que ele teve, principalmente francesas. Justificar as escolhas que ele fez, basicamente, responder à crítica. Também comentar a dificuldade de ser autor nesse período. Aqui, na página 47 ele tem um comentário bem importante do romance brasileiro versus o norte-americano. Ele fala especificamente d’*O Guarani*, fala da obra do Cooper. Vamos aqui:

N’*O Guarani* derrama-se o lirismo de uma imaginação moça, que tem como a primeira rama o vício da exuberância; por toda a parte a linfa, pobre de seiva, brota em flor ou folha. Nas obras do eminente romancista americano [...].

Olha ele debatendo aí: “[...] nota-se a singeleza e parcimônia do prosador, que se não deixa arrebatado pela fantasia, antes a castiga”.

Então ele fala por que ele escolheu essa representação tão idílica do Brasil e da questão da situação indígena.

“Cooper considera o indígena [...]” Ele continua. “Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi realista; apresentou-o sob aspecto vulgar.”

“N’O *Guarani* [...]”. O último trecho que a gente leu. “o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (ALENCAR, 1893, p.47). Aqui, temos a confirmação dessa tentativa do Alencar, de justificar por que, como diz o título, por que ele é romancista.

Sobre a obra do Alencar, tem um crítico muito renomado, brasileiro, que é o Antonio Candido. Eu falei das várias fases que ele teve: urbana, indianista, regionalista, histórica. Tentar representar o Brasil, imagina, esse quase continente. Em toda sua riqueza e variedade, e linguajares. Candido diz que a obra do Alencar é muito ambiciosa. E aqui tem um trecho interessante de uma crítica (2002), na qual ele fala assim:

“Naquele momento de independência recente, era estrategicamente oportuno minimizar o vínculo com as literaturas matrizes, [...]” Aí voltamos às características que eu falei: “mesmo sendo preciso usar para isso uma espécie de farisaísmo patriótico, pois os escritores continuavam normalmente imitando e citando os modelos europeus, assim como as modas passavam de lá para cá” (CANDIDO, 2002, p. 89). E aqui eu acho que é importantíssimo isso: “É preciso distinguir, portanto, as afirmações programáticas e a realidade estética, para perceber que o nacionalismo romântico foi historicamente importante, mas tinha muito de ilusório” (ibid., p. 100).

Quando me designaram para essa aula... Não é a escola, a área crítica, literária pela qual eu me debrucei nos meus estudos literários. Vai ser desafiador voltar lá no romantismo, que chato. Justamente por isso. Quando a gente estuda na escola... Também comentei com outras amigas da área... Muita gente tem esse rechaço, a princípio... Mas é tão, é isso, ilusório, é uma boa palavra, viu, Candido. Nossa, é tão... Não condiz. A gente tá falando de outra realidade indígena, de outro Brasil. Realismo já, naturalismo já vai por outra área. Mas foi super importante no seu momento. Para ir construindo a base da identidade nacional.

E no Chile, Fernanda? O nacionalismo na literatura chilena. Então, na década de 1840, surgiu um grupo de intelectuais liderados pelo José Victorino Lastarria. Ele fez um discurso de incorporação nessa sociedade literária. E o questionamento aí era a necessidade de uma literatura de caráter local. Então a gente aí vê alguns diálogos. Vamos ver aqui um fragmento. Vamos agora para o espanhol.

¿Pero cuál ha sido, cuál es en el día nuestra literatura? ¿Adónde hallaremos la expresión de nuestra sociedad, el espejo en que se refleja nuestra nacionalidad? Aterradora es por cierto la respuesta a una pregunta semejante; pero así como rompe con audacia su vuelo la simple avecilla, después del espanto que le causa la explosión mortífera del arcabuz del cazador, romperemos nuestra marcha después del terrible desengaño que nos causa la idea de nuestra nulidad, cuando veamos que necesitamos formarnos con nuestros propios esfuerzos. Apenas ha amanecido para nosotros el 18 de septiembre de 1810, estamos en la alborada de nuestra vida social, y no hay un recuerdo tan solo que nos halague, ni un lazo que nos una a lo pasado antes de aquel día. Durante la Colonia no rayó jamás la luz de la civilización en nuestro suelo (LASTARRIA, 1842).

Então, em 1810, houve a “Primera Junta de Gobierno”. Esse é o pré-independência, propriamente. Que é quando se vai estabelecer, como o Chile vai se organizar, vai defender-se. As características do nacionalismo e do período do romantismo no Chile têm um caráter... E também na América Hispânica. Aqui eu estou ancorada pela crítica literária Carmen Balart (2010). E, claro, ela vai falar aqui... Há um caráter bem didático, de ensinar o leitor a amar a sua pátria. A amar esse Chile que vai tornar-se independente. E qual é a figura... Inclusive ela fala algo bem interessante. Ela fala: “Si la literatura ayuda a crear una cultura nacional, entonces, se convierte en el vehículo apropiado que enseña a conocer mejor la vida.” (p. 141)

E daí vem esse movimento do costumbrismo. O costumbrismo literário. Como conhecer a vida das pessoas nesse período, desse Chile pós-independência. Como vivem, como se organizam. Tanto as populações urbanas, como também as pessoas do campo, principalmente do campo. Aí fazendo um paralelo com a figura do indígena, como representação da

nacionalidade, a gente tem a figura do criollo. Os criollos eram espanhóis nascidos no Chile. Então, a ideia era criar esse sentimento patriótico neles. Essas são as características da literatura da época.

Bom, grandes nomes foram: José Joaquín Vallejos. Carinhosamente chamado J. Vallejos. Mariano Latorre. Aqui eles dançando cueca. Calma, fiquem tranquilos que não é a roupa íntima. É uma dança típica chilena, ensinada nas escolas e tudo, muito praticada nas *fiestas patrias*, em setembro.

Bom, como dizia, a ideia era empoderar-se de um sentimento de nacionalidade, de representação nacional, etc. Criar, gerar um sentido de pertencimento, de orgulho. Aí a gente também falou do costumbrismo. O costumbrismo no Chile também vai ser conhecido como criollismo chileno. Justamente por essa questão do criollo que eu falei. Essa necessidade de construir uma identidade nacional.

Ambos os autores, como comentei, J. Valleros, Mariano Latorre, vai ter muito forte, como também vimos lá também no Alencar, essa descrição, o surgimento da descrição de paisagens típicas e exaltação a elementos nacionais. Vamos ver aqui, a lenda do “choroy de oro”. Aqui eu tenho um fragmento só para a gente ter uma ideia. E vamos para as considerações finais.

El choroy de oro. Por ese tiempo surgió, en una puebla, el héroe criollo que debía descubrir el choroy de oro. No era un hombre, ni siquiera un adolescente. Era un niño de ojos vivaces y rápidos movimientos. Unos mechones oscuros, tiesos, hacían las veces de sombrero, y unas ojotas, hermanas de las de Lenchen, defendían sus plantas andariegas.

[...]

Ñelo creía comprenderla, porque en realidad, los choroyes eran el alma de la selva, la nota más peculiar y más repetida de sus umbrías y calveros. Miles de alas y de gritos, distintos e iguales, cruzaban por entre los árboles y sobre los matorrales.

A veces, en incontables bandadas, otras, en pequeños grupos aislados. Se iluminaban al atravesar por encima de los coigües más altos o surgían, repentinamente, de entre el follaje para fundirse en los quilantares o en el pasto espeso de los potreros.

Nelo recordaba lo que oyó a su padre, a su madre y a su abuela sobre los choroyes del bosque. Había nacido y creció bajo el signo de sus emigraciones anuales, y bajo este mismo signo moriría.

Muchos de estos choroyes vivían en inaccesibles cuevas, que ellos acomodaban rellenándolas de hojas y de trocitos de madera, en lo más alto de algún árbol viejo. Dormían, colgados de sus fuertes garras, balanceándose al soplo del viento como sus hermanas las hojas (LATORRE, 1946).

¿Qué bello?, ¿no? Que descrição linda, né minha gente? E eu estava pensando, que outras reflexões a gente pode puxar. Então você falou do crioulo, né, Fernanda? Mas e a representação do indígena na literatura chilena? Eu achei pouca coisa. Também não é minha área de estudo. Eu fui pesquisar um pouquinho pra comentar com vocês. Na minha tese de mestrado, falei sobre a Carolina Maria de Jesus. Por isso eu pensei no projeto de reconhecimento autoral na literatura brasileira. Porque eu falei sobre uma obra dela que tinha esse objetivo, que ela tenta se autolegitimar o tempo todo como escritora. Enfim, um outro contexto, mas só pra vocês entenderem mais ou menos minha área de análise, de pesquisa.

Mas eu pensei também nesse projeto, nessa necessidade de reconhecimento autoral, também, da literatura indígena. Isso está crescendo aqui no Chile também. Para a gente pensar no Chile, dar esse salto do crioulo, do criollismo para representação do indígena. E primeiro para a gente pensar então quais eram as etnias que estavam aqui, com maior representação. Os mapuches, depois a gente tem selk nam, aymaras, quechuas, atacamenhos. Em menor quantidade a princípio, principalmente os selk nam, que foram dizimados. Com culturas que se mantiveram mais por tradição oral.

E no Chile colônia a gente tem um poema épico de um espanhol chamado Alonso de Ercilla. Ele tem três partes. A primeira parte é publicada em 1569, chama-se “La Araucana”. Ele basicamente fala do confronto do povo espanhol com o mapuche. E o mapuche aparece aí como símbolo de rebeldia, de resistência. Muitos consideram como a literatura que narra a criação do Chile. Então, esse é o primeiro aparecimento, o primeiro surgimento do indígena na literatura chilena. Depois, no Chile República, século XX, também se oscila entre uma admiração pela figura indígena, mas na maior parte do tempo é um desprezo, é um descaso, não é uma figura

que se destaca muito. Muito diferente de como foi nessa primeira fase do romantismo na obra do Alencar. Que já é outra construção. Como falou o Antonio Candido, é ilusória, farisaísmo patriótico.

Depois do século XXI, nós temos dois Prêmios Nobel do Chile, que vocês devem conhecer, Pablo Neruda e Gabriela Mistral. Não era o foco deles falar sobre o indígena, mas mencionam por aqui, acolá, uma palavra, uma influência, algo de caráter folclórico é mencionado. E, claro, a gente tem depois, no século XXI, um processo de legitimação e reconhecimento tardio porque esses escritores e poetas indígenas estavam por aí, mas não tinham seu devido reconhecimento. Então aqui também acontece algo semelhante como no Brasil. Algo que está em discussão, há um reconhecimento tardio, uma necessidade de legitimação da figura, das questões sociais. Que no Chile também é muito latente, a questão da terra, as questões sociais.

E o que mais, Fernanda? Não vou saber pronunciar todos os nomes, não consigo fazê-lo aqui, vocês me desculpem, queridos autores e poetas. Conheçam, vão buscar, aproximem-se. Aqui eu deixo algumas referências. E, como eu falei, a ideia era só a gente iluminar algumas zonas de experiência, conversar um pouquinho sobre.

Espero que vocês possam ter acompanhado. Muito obrigada. Até a próxima!

Referências

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, Rua d'Ouvidor, 1893. Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/server/api/core/bitstreams/1c2e4595-9b1b-4216-a25c-b75ae3c9737f/content>>. Acesso em: 1º nov. 2022.

ALENCAR, José de. *Iracema*. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991 [1865]. (Bom Livro). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000136.pdf>>. Acesso em: 1º nov. 2022.

ALENCAR, José de. *O guarani*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996 [1857]. (Bom Livro). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000135.pdf>>. Acesso em: 1º nov. 2022.

BALART, Carmen. Temas de la narrativa moderna chilena: del Romanticismo al Naturalismo. *Contextos, estudios de humanidades y ciencias sociales*, n. 23, 2010, p. 137-153. Disponível em: <<http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/393/385>>. Acesso em: 1º nov. 2022.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

LASTARRIA, José Victorino. *Discurso de incorporación de don José Victorino Lastarria a una sociedad de literatura de Santiago*. Disponível em: <https://es.wikisource.org/wiki/Discurso_de_Incorporaci%C3%B3n_de_don_Jos%C3%A9_Victorino_Lastarria_a_una_Sociedad_de_Literatura_de_Santiago>. Acesso em: 1º nov. 2022.

LATORRE, Mariano. El choroy de oro [Fragmento]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-choroy-de-oro-fragmento/html/1cfbdd64-76a7-4be9-9ed1-230308d13401_2.html>. Acesso em: 1º nov. 2022.

“Instinto de Nacionalidade”, de Machado de Assis

Alfonso Chase Brenes¹

Buenas tardes, queridos amigos, siguiendo en el curso de literatura brasileña, hoy vamos a hablar de Machado de Assis, uno de los más grandes escritores universales en idioma brasileiro, no solo portugués y, además de eso, referirnos a una especie de ensayo que escribió publicado en Nueva York en 1873, que constituye una segunda Declaración de Independencia de lo que es la literatura brasileña. Yo lo hago desde un punto de vista de lo que es tras lectura, lo que está detrás de la lectura en el momento actual de este manifiesto que en su momento tuvo importancia, pero más que nada, tuvo la gran importancia de dar un fin a un proceso que es con la Semana de Arte de 1922. Es muy interesante porque desde el ingreso de Brasil al modernismo como se conoce, y la eterna lucha entre lo cosmopolita, lo regional y el color local, que es la crítica que Machado de Assis hace a sus contemporáneos y hacia él mismo.

Es un producto histórico de los años 1821, 1822 y 1823, en los que se da la independencia brasileña realmente como la conocemos. La lucha grande que se da es entre el nacionalismo, lo que se llama el universalismo, el color local y la gran influencia que tienen los escritores europeos de lengua inglesa, francesa e italiana en un hombre como Machado de Assis, que nunca salió de su país y cuyo trabajo que siempre hizo estuvo centrado en sus labores cotidianas día con día. Instinto de nacionalidad, un análisis de la literatura contemporánea de él se publica extrañamente en Nueva York en un periódico

¹ Escritor convidado – Costa Rica.

de habla portuguesa y de alguna manera se publica en sucesivas veces en los diez años que siguen del 1873 al 1885. Es una carta de emancipación literaria, cultural y casi política de un escritor profundamente criollo como es él, pero con una gran cultura de lecturas ¿verdad? Es uno de los hombres que se caracteriza en el Brasil de ese tiempo, con la gran lectura que tenía sobre todo, de Lawrence Stone, Shakespeare y los grandes escritores franceses románticos y simbolistas. Cuando yo digo Carta de Emancipación quiero decir o señalar que es como una Declaración de Independencia en tres planos específicos: el plano político, el plano cultural y el plano más importante en Machado de Assis que es el plano lingüístico. Y acaba de publicar sus cuentos ¿verdad? Los Cuentos Fluminenses, que fueron muy elogiados, pero que también establecieron un gran distanciamiento entre él y los otros escritores del Brasil, sobre todo aquellos que usaban el naturalismo, el criollismo o lo que se llamaba el regionalismo diciendo que solo se usaran el lenguaje y los temas propios del Brasil. Machado de Assis indudablemente no pensaba igual, ahora lo vemos desde una perspectiva que las obras completas de él ¿verdad? que se publican en español y también en brasileiro a partir de los años 50 nos muestran que hay un Machado de Assis que es poeta primero; segundo, novelista, cuentista, hombre de teatro, periodista y ensayista. Eso da una idea en su momento, tal vez no fue él precisamente comprendido por sus contemporáneos, pero sí por la historia que era lo que a él le interesaba, “los tiempos que vienen” como decía él. No es un manifiesto, yo difiero de los que creen que es un manifiesto, sino que es un ensayo concreto sobre crítica y teoría literaria, que demuestra lo profundamente educado que era él respecto a la herencia europea. Tampoco es una proclama, como se dijo, momentáneamente en su época ¿verdad? Sino que es una toma de conciencia de lo que es un escritor brasileño. En ese momento, por supuesto que Machado de Assis no es el único latinoamericano que tiene la idea de cortar de un solo tajo con la herencia específica de lo que era la colonia y descubrir un otro lenguaje, como lo había descubierto muchísimo antes Sor Juana Inés de la Cruz. El castellano en el caso de ella y el portugués-brasileiro en el caso de Machado de Assis.

Hay una diferencia básica ¿verdad? en lo que él plantea, que es la naturaleza. Los escritores costumbristas brasileños de su tiempo le daban una importancia lógica muy interesante a la naturaleza, las fuerzas de la naturaleza. Machado de Assis descubre en el brasileiro de ese tiempo y en el

lenguaje del Brasil la vida interior, lo que se llama "la naturaleza humana". En eso es un precursor, porque plantea en sus personajes una visión muy interesante psicológica, de la cual carecía la naturaleza. Esto se vino a dilucidar en América Latina con Doña Bárbara con las obras de Rómulo Gallegos, fue el último instante en que la literatura latinoamericana creyó que podría seguir siendo costumbrista criollista. Él dijo una cosa muy interesante: que todo costumbrismo puede ser universal. Me explico Madame Bovary, los escritores rusos, los escritores franceses que él conoció a profundidad, Lawrence Stone que fue su modelo ¿verdad? eran escritores que de alguna manera creían que se podía pasar de lo particular a lo universal. América está presente, Brasil está presente en él y, sobre todo, he insistido yo siempre mucho: el lenguaje brasileño se convierte en una obra maestra en manos de Machado de Assis. Él se refiere al futuro de una manera muy interesante y entiende que la generación que le sigue y posiblemente la que le vuelve a seguir no concreta en eso. Eso un estudioso de los estudios brasileños puede darse cuenta: que la quinta generación, sobre todo, con un gran escritor que se llama Guimarães Rosa ¿verdad? del nordeste; Clarice Lispector que es hija de ucranianos; Jorge Amado que es el escritor paradigmático del Brasil; Rubem Fonseca, el escritor de la novela negra; y Dalton Travis. Con ellos, el lenguaje propuesto por Machado de Assis logra la categoría artística no ha sido superada en Brasil, no solo por las imágenes internas y externas, el lenguaje, la visión de mundo.

Hay una cosa que es el problema de la lengua, como lo llama él en este ensayo; es un uso reiterativo. Él no está de acuerdo del lenguaje popular, muchas veces un lenguaje vulgar ¿verdad? el brasileiro vulgar que no es necesario lo popular en ese sentido para demostrar que el escritor tiene un compromiso con el pueblo o con lo popular y, sobre todo, lo grandioso de Machado de Assis es precisamente que los grandes problemas humanos son parte de la literatura. Es muy interesante ver, por ejemplo, las Memorias Póstumas de Brás Cubas: acaban de presentarse en Cannes una película que ha tenido un gran éxito por parte de brasileños, y el gran reconocimiento a Machado de Assis se ha fuera del Brasil, digamos con reconocimiento que le hizo Allen Whisper que lo declaró que era uno de los más grandes escritores del siglo XX; Susan Sontag ¿verdad? y otros escritores que realmente lo consideraron un genio. Todo eso ocurre porque en 1950 se empieza a traducir al inglés, que ahora luego lo vamos a ver en español, se traduce al

inglés la obra de Machado de Assis, que tiene un gran éxito, tan es, puede ser divertido hace dos años en la gran rebelión que hubo en Estados Unidos, producto del asesinato de un negro. Al día siguiente de la publicación de las Memorias de Brás Cubas tercera edición al inglés, se agotó totalmente en Nueva York, en Boston y en otras ciudades, porque la gente se dieron cuenta que no es un difunto que escribe, sino un escritor que escribe sobre un difunto. Lo póstumo está tan vigente como él se lo planteó.

Vamos a ver que le encontramos, me gustó mucho la vida de él de periodista, tan joven: a los 21 años ya escribía artículos para el periódico y algunas de las poesías del que no se toman en cuenta. En 1864 publica *Crisálidas* — toda la relación que él tiene con la poesía tiene que ver con una mariposa posible, de cómo la poesía se puede transformar en una mariposa, que es el más alto concepto que puede tener un poeta. Y él es importante ¿verdad? las traducciones de él, sobre todo la Martine, en el que él empieza a traducir para dar conocer, él considera que no se debe buscar la influencia de él solo en él, sino en las lecturas que él tiene. Entonces, muy generoso en la multiplicidad de artículos periodísticos que escribe y dar a conocer a quién ha traducido y a quién ha leído. El principio de simultaneidad quiere decir que otros autores en diferentes lugares de América, podría ser de Europa o de dónde fuera, coinciden con las ideas de Machado de Assis. Algunos lo han comparado con Borges, Borges y él o no se comparan, sino se ponen en el mismo lugar, con la grandeza del idioma castellano. Pero, a diferencia de Borges, Machado de Assis es un escritor popular, a no ser que tengamos muy claro que Borges en sus inicios era un escritor regionalista, criollista y se fue transformando. En Costa Rica encontramos citas Brenes Mesén en Joaquín García Monge, en Mas Giménez y, sobre todo, en Carmen Lyra. La idea es lo que más se obsesionó para tener una conversación que tenga principio y fin en ese sentido de la simultaneidad, de dónde ellos supieron de Machado de Assis, si Machado de Assis empieza a traducir en los años 40 en América Latina. Bueno, Brenes Mesén, García Monge, Mas Giménez habían estado en Chile, que es el lugar más cercano en el cual la obra de Machado de Assis en portugués se da a conocer. Es muy interesante de que manera en estos escritores el principio de simultaneidad quiere decir en qué momento en determinada estancia histórica y social se dan las mismas cosas que otra gente piensa. Por ejemplo, el modernismo de Brasil no es igual al modernismo de España, ni al francés, ni al de Costa Rica, sino que

la inquietud moderna, lo que se llama la lectura de Baudelaire vista desde otra perspectiva y como se incorpora el alma nacional de cada país a la lectura que hacen ellos en el idioma propio. Mas Giménez sobre todo lo admiraba mucho.

Una de las cosas más lindas que tiene Machado de Assis en este artículo es lo que se llama el "instinto de nacionalidad", lo que yo relaciono con la genética. La nacionalidad nuestra es genética, la nacionalidad de Brasil es Brasil, pero en esa época y ahora sí se toman las diferentes culturas. Somos pluriculturales, es una tendencia que hace unos veinte años viene hablándose. Hay que recordarse que todavía los personajes y la clase social que él analiza, un poco la clase media de Brasil, todavía tienen rezagos de los esclavos. Cómo les puse yo, es (...) que son gente partidarios de la esclavitud. Pero en Río, otra de las cosas que me permitió estudiar es que en ese 1877 llega la modernización en Río de Janeiro, y también aparecen las favelas, empiezan las primeras favelas. Pero, además de eso, aparece otra cosa, que es el nacimiento de la clase media en Brasil, y la excepción específica de la clase aristocrática, la clase totalmente que hablaba en Brasil de Portugal que es diferente, en la cual escribía Machado de Assis.

Las cosas típicas que llamamos nosotros, como la carreta y no sé, el chorreador y todas esas cosas del bicentenario, en el caso de Brasil son múltiples en la cultura, sobre todo relacionados con la naturaleza, y lo que yo llamé esclavócatas, que fueron partidarios de la esclavitud. Si nosotros analizamos la época del 1856 en Costa Rica, hay partidarios de la esclavitud, lo que se llamaba en cubano en la época el anexionismo, convertirnos en un estado más de la Unión Americana. No faltaron brasileños que también pensaron eso y sino peor, la vuelta a Portugal por parte de la casa gobernante, los Braganza, que de alguna manera representaban una parte de portugueses que se quedaron en Brasil. Brasil en Machado de Assis es un cruce de culturas, las personas hablan de diferentes niveles sociales. Eso es fascinante y es una herencia del naturalismo y el realismo francés.

Los asuntos locales ¿verdad? Lo que en Costa Rica se llamó piedras preciosas, ellos llaman un refinamiento espiritual. Piedras preciosas son lo mejor que tiene cada cultura, no es solo para los ricos, para los pudientes, para la clase media o la clase... Es para todos, todos tienen derecho a tener su piedra preciosa en su biblioteca. ¿Cuáles son las traducciones de Machado

de Assis que aparecen traslapadas en este manifiesto? La Martine, (...) De Maestre, Diderot, Víctor Hugo, Baudelaire y, sobre todo, Shakespeare y Homero, y también de algunas cosas de Alfred de Musset. Pero el gran maestro de Machado de Assis en inglés, porque él estudió de alguna manera muy particular varios idiomas para poder leerlos, es Lawrence Stone. Generalmente la crítica no lo toma en cuenta ni lo plantea. De ninguna manera podría ser, digamos, el principio de simultaneidad aplicado a las lecturas, lo que yo llamo la transliteratura, qué hay detrás de la literatura; lo social, lo político, lo étnico en Brasil ¿verdad? que es increíble. Luego una cosa que él se da cuenta es que los indígenas brasileños están totalmente ausentes de la narrativa. Una cosa que tomó de San Agustín (él era muy gran lector de San Agustín) es lo que se llama la fuerza motora de la vida centrada en el humanismo, el humanismo cristiano explicado, dado, mezclado un poco con la Ilustración que da formas de pensar de filósofos y, sobre todo, sociólogos brasileños de gran importancia en el siglo XX. Su texto clásico, que se puede encontrar en la semana de Arte Moderno, no es una ruptura absoluta con el pasado... Es la tercera emancipación cultural del Brasil dentro de mi punto de vista ¿verdad? Ese antecedente está en una lectura de ese libro de Cuentos que aparece en la Biblioteca Nacional ¿verdad? en antecedentes de Machado de Assis, que son los Cuentos Fluminenses de 1870, todos en brasileiro. ¿Qué es lo que él hace en este ensayo que nos ha permitido hablar en esta clase? Es básicamente una crítica de la cultura. En eso, la cultura tal de Machado de Assis tiene que haber sido tan grande que entiende él que la crítica de cultura es necesaria para entender el realismo, el naturalismo, el criollismo y lo que vendría luego que es el romanticismo y el modernismo a lo brasileño, todo eso. Brasil es un continente, Brasil no es una isla tampoco, se nutre de las migraciones de los países cercanos y la forma a una figura tal del brasileño que es su música, centrado en la herencia negra y de alguna manera también en la música moderna, digamos, en el jazz band, el Ragtime, todo lo que se da en Brasil en los años 20 a 40. ¿Dónde es que hay esa gran revolución de Machado de Assis en el lenguaje? Eso lo encontramos indudablemente en las Memorias de Brás Cubas, Don Casmurro el noventa y nueve creo que es, y Quincas Borba que no me acuerdo de dónde era, pero es un intermedio, son tres obras geniales que su difusión todavía en castellano, en italiano, en francés (sí, la Casa Carnegie los ha traducido) son tal vez lo más importante de la literatura

brasileña. Esa propuesta que él hace ahí del futuro de la novela, el cuento y el teatro y la lengua, cuaja en esa tantas veces citada en esta conversación la Semana del Arte Moderno que es el 22. A partir del 22, entra Brasil en la modernidad, en la modernidad política. Los restos todavía de la Casa Imperial portuguesa se van quedando olvidados, se pierden también los títulos nobiliarios que muchos señores brasileños utilizaban en el Diario Vivir, que es el marqués de tal, la baronesa tal, la princesa tal, y empieza también Brasil a convertirse en una élite internacional de la moda, de la música, de la conversación. Todo eso queda en este ensayo de una manera muy, muy planteada. ¿Cuál es la simultaneidad en Costa Rica eso? Podemos decir que, en 1894, la misma polémica se pudo dar en el Brasil, pero que lo definió Machado de Assis entre lo nuevo y lo viejo, entre lo regional, lo particular y lo europeo, se define en dos figuras importantísimas ¿verdad? Que son Fernández Guardia y Carlos Gagini ¿verdad? Las piedras preciosas que vimos las defiende Fernández Guardia y lo que decía Carlos Gagini que bueno, se podía hacer una novela de una india de Pacaca ¿verdad? Para decir ¿no? Una señorita de París, como decía Fernández Guardia, es la manera en Brasil que es un poco después, a finales del siglo XVIII que empieza a darse lo que es el afrancesamiento. El afrancesamiento es el protocolo, son las medidas, es la elegancia, de qué manera me comporto en la mesa, a lo francés, las buenas costumbres francesas, eso es simultáneo en América Latina, en Centroamérica y en Brasil. En Costa Rica la lengua brasileña, que lo definió entre el 1873 y el 1890 Machado de Assis, de una manera muy clara lo define García Monge — que es uno de los que cita varias veces a Machado de Assis — posiblemente lo debía de haber leído en brasileiro con la novela *Las hijas del campo*. Si uno hace de alguna manera un paralelo entre las obras, encuentra que los mismos problemas de esas hijas del campo sentadas en el Parque Nacional para ir a buscar trabajos, esperando, buscando el trabajo ocurren en las figuras campesinas y obreras de Machado de Assis en el Río de Janeiro.

Ya en 1912, en América Latina está zanjada la polémica, o se es simbolista, modernista o es, cómo dijéramos, un cacharro costumbrista, en Costa Rica y supongo yo que en Brasil también se define. Nosotros tuvimos a una figura capital, como un hombre extraordinario que es capaz de fundar la Academia Brasileña de las Letras y nombrarse su presidente y durar catorce años presidiéndola, un hombre que hizo dos testamentos: uno, en

que no sabía si ponerse mulato claro, pues tuvo que ponerse mulato claro y en otro en el que las fotografías ya lo mostraban blanqueado y entonces se puso blanco, cosa en que indudablemente toda la discusión de estos últimos diez años ha estado centrada ¿verdad? En Costa Rica quiero decir que se define para ese principio de simultaneidad, que se me ha pedido que hable, en dos figuras capitales del costumbrismo, que son Aquileo J. Echeverría y Magón, y una figura que es casi simultánea, dijéramos del 20 en adelante, a Machado de Assis, que ya había muerto, es Carmen Lyra. Carmen Lyra es la primera mujer que va a los barrios (...) así en literatura, a la clase media que están haciendo, a la clase popof que ella llama a los de arriba. Todo eso le empieza a dar forma a un nuevo modelo de literatura que fue lo que hizo él, andándose inclusive a Norte América y a los otros países de América Latina hizo Machado de Assis. Machado de Assis de verdad — Susan Sontag, en su ensayo que escribió definitivamente, lo describió como uno de los más grandes escritores del mundo ¿verdad? Allen Ginsberg también, dijo que era el Kafka de Brasil. Bueno, los calificativos son inmensos y a veces desproporcionados y no dan la idea de un hombre que escribió unos cuentos maravillosos, unos ensayos también y una novela que uno queda absolutamente fascinado, que es una novela de un difunto escrito por un no difunto, que son las Memorias de Brás Cubas. Es muy interesante, eso me sirvió también, le agradezco esa posibilidad que es toda la idea del paso por Costa Rica del embajador brasileño en los años dijéramos 16 a 19, toda la influencia brasileña que él trajo y, además de eso, la problemática que tenía él mismo respecto a este país que encontraba que había una modernidad a medias ¿verdad? Era un señor que a veces abría la boca tanto para opinar sobre Costa Rica, además, era concuño del Presidente de la República, nuestro dictador Tinoco, hasta que el nuevo gobierno que se instaló y le pidió que se fuera, cosa muy incómoda ¿verdad? que le dice el señor. Es muy curioso porque fue acusado de todo lo habido y por haber que hizo Tinoco. Entonces el señor se tuvo que ir pasando de Limón, pasó a Jamaica y de Jamaica pasó a París y cumplió una misión que tenía con Mimita Fernández y luego se integró a su país ¿verdad? Él es padre o abuelo de figuras muy queridas por todos nosotros y un hombre misterioso y raro que nunca él jugó el servicio diplomático brasileños, pero siempre fue enristrada su misión en Costa Rica, no ha peor cosa que enredarse con los propios parientes ¿verdad? Y eso fue lo que le pasó a él, imagínese

que era casado con una hija de Don Mauro Fernández y totalmente, no sé, totalmente en un momento álgido de Costa Rica que él tenía que irse no se fue, él se quedó creyendo que estaba haciendo diplomacia y no, estaba metiendo la pata. Yo empecé a leer a Machado de Assis en los años 60 solo una obra, que eran las *Memorias Póstumas de Brás Cubas*, después me di cuenta que había en inglés otras traducidas. Si no hubiera existido el ensayo de Susan Sontag y lo que planteó Carlos Fuentes, lo que dijo Octavio Paz, posiblemente no estuviéramos celebrando a Machado de Assis ¿verdad? ni el aniversario también de alguna manera pronto de su famoso ensayo que ha sido llamado “Manifiesto y Proclama”.

Muchas gracias por permitirme compartir todas estas ideas de Machado de Assis y la peripecia histórica de sus ideas en América Latina. No hablé de la relación que se le señala con Borges ¿verdad? que es muy interesante en cuanto al estilo: posiblemente los que lo comparan con él quieren comparar, cosa que me parece que es real e inusitada, una gran obra de 1873 con una gran obra de 1960, 70, 80 como es Borges. Lo hacen bien porque es la construcción de un lenguaje, cosa que hizo Joaquín García Monge, Carmen Lyra en los años 10 a 20. El lenguaje que manejamos los costarricenses no los ticos, es el lenguaje que crearon, el lenguaje se crea, nosotros no hablamos en el estilo como lo plantea Machado de Assis con cierta sorna en un estilo campirano, no, nosotros no decimos “hola, señor José María”, no, “hola, José María” lo que fuera ¿verdad? Eso queda especificado en Machado de Assis para siempre. Muchas gracias.

***Esau e Jacó* e a ambivalência histórica**

Valteir Vaz¹

1. Introdução

Esau e Jacó é um romance da maturidade de Machado de Assis; foi publicado em 1904, quatro anos antes da morte do escritor. Trata-se de uma obra da maturidade que vem depois de livros importantes como foram os casos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899), obras responsáveis diretamente por sua consagração.

O romance está ambientado na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Como é do feitio do autor, há nele questões que dialogam diretamente com acontecimentos históricos do período em que a narrativa é ambientada.

O enredo gira em torno da vida de dois jovens gêmeos da classe alta do Rio: Pedro e Paulo. Desde o título, *Esau e Jacó* mantém um diálogo intertextual com a passagem bíblica.

Quando esses dois irmãos nascem, Natividade e sua irmã, Perpétua, ficam bastante curiosas para saber qual será o futuro dos dois. Então, ambas sobem o Morro do Castelo, na cidade do Rio de Janeiro, para consultar uma vidente de nome Bárbara, que também atende pele alcunha de “cabocla”. Trata-se de uma moça ainda jovem, mas já bastante afamada pela qualidade das previsões que oferece à sua clientela. A mãe, querendo garantir certa precisão na revelação da cabocla-oráculo, leva consigo uma fotografia e feixes

1 Professor da Universidade de São Paulo – Brasil.

de cabelos de ambos. Depois de muita espera, as duas adentram e são por fim atendidas pela cabocla. Tanta espera e curiosidade resultam em uma fala lacunar, vazia e breve da cabocla. O sentido de suas palavras parece flutuar, são palavras ocas que somente à mãe – predisposta que está a preencher os vazios de sentido de discurso da moça – fazem sentido. Entre um termo e outro, ouve-se qualquer coisa como “coisas futuras”, “futuro grandioso”, e isso basta para satisfazer Natividade. Ela mesma alimenta, desde a gestação, possivelmente influenciada pela narrativa bíblica, certo pessimismo quanto ao futuro de seus filhos. Terminada a consulta, a mãe paga muito bem pelo trabalho da vidente e quando estão descendo o morro para retornar à cidade são interceptadas por um pedinte. Ainda sob o efeito da predição, Natividade saca da bolsa uma quantia extrema e a entrega ao solicitante; este, impactado, agradece prolongadamente. Seguem às pressas para casa, temendo serem vistas por alguém que as apanhasse em tal situação e em local nada recomentado à gente de tal extração social.

O pai dos meninos, Agostinho Santos, foi no passado homem de poucas posses, veio de baixo e a duras penas foi galgando melhores posições. No momento da narrativa, ele já se enriqueceu e dirigia um banco. Devido a isso, naquela sociedade, tem uma posição importante. Tem pouco tempo para os filhos, entregues a pajens e à mãe. Sua família tem boas relações com aquilo que era a elite local, com os donos do poder.

Outra figura de relevo na narrativa é o diplomata aposentado Aires, conselheiro Aires. Trata-se de uma espécie de alcoviteiro, um homem com trânsito livre entre as famílias ricas do Rio de Janeiro. Experiente, viajado e bem-relacionado, Aires dá sobretudo conselhos. Sua influência maior é entre as mulheres, de maneira que sua forma de adentrar esses ambientes é por meio do contato com as figuras femininas. Não por acaso, Natividade o conhece e, sabendo de sua fama na arte de dar conselhos, pede a ele que assuma a educação de Pedro e Paulo, ao que ele, após titubear um pouco, aceita. Aires materializa o jogo de interesses típico dessas camadas, ele começará então a desempenhar um papel importante na vida dos moços, seja no âmbito ideológico, seja no campo das relações amorosas. Natividade, temerosa, deixa-o de sobreaviso da possível rivalidade entre os gêmeos.

A crença da mãe quanto à rivalidade entre os filhos a perturba durante todo o livro. Aliás, ela acredita que os dois filhos já brigavam antes mesmo

de nascer, duelavam dentro do seu útero. De fato, o romance apresenta certas passagens que nos levam a crer que há mesmo uma homérica discórdia entre ambos; sob o efeito intertextual da narrativa bíblica, tudo se passa como se um grande duelo estivesse sempre iminente. Quando são mais jovens, Pedro e Paulo costumam brigar de uma maneira física mais violenta, mas absolutamente não é de fato o que Natividade acreditava.

Então, os dois meninos vão crescendo e logo alcançam a adolescência, logo os traços de personalidade de cada um começam a surgir de forma mais decisiva: neste aspecto um é o exato contrário do outro. Se na fisionomia são idênticos, no comportamento, nas crenças, nas ideologias e particularmente nas posições políticas são extremamente opostos. Pedro torna-se um monarquista convicto; Paulo, um republicano extremado. Essa segmentação em pares opostos, à maneira de pêndulo em constante oscilação, também se radicará em outros aspectos da narrativa, aliás é justamente sobre ela que o livro está erigido.

A vida segue, e então cada qual terá de escolher uma profissão a seguir. Como já sabemos do temperamento contrário de ambos: Pedro permanece no Rio de Janeiro e escolhe estudar medicina; Paulo vai para São Paulo estudar direito. Na opção de Paulo por deixar o Rio e ir para São Paulo acaba transparecendo uma mudança que está se configurando na política nacional, no final do século XIX e início do XX. São Paulo, nessa época, está assumindo um protagonismo econômico decorrente da agricultura cafeeira e, um pouco depois, por um surto de industrialização que põe o estado na vanguarda política e econômica.

Se recorrermos ao contexto histórico em que a narrativa está localizada, depor-nos-emos com um momento da história do Brasil em que uma importante transição entre sistemas de governo está se desenrolando, qual seja: a *transição* do sistema monárquico para o republicano. Em compasso de vida real, entre defensores e opositores, a Proclamação da República do Brasil ocorre em 15 de novembro de 1889, dando início a um longo e nada tranquilo período de transição entre os dois regimes. No âmbito do romance, duas forças antagônicas também se instauram: Paulo mostra-se como um defensor ferrenho do sistema republicano, ao passo que Pedro, mais conservador, quer manter a monarquia a todo custo.

Também neste momento surge na narrativa uma outra família formada pelo casal Batista e Cláudia e pela filha Flora. Batista é um político sem muito sucesso, um político medíocre; Cláudia, uma dama da sociedade ávida por fama e posições de destaque, o que nunca ocorre. O que é importante aqui é a jovem Flora, tida como bela, ambígua, indecisa e inexplicável, reverberação da já mencionada estrutura oscilante que traveja o livro. Tão logo ela surge, os dois jovens, já em idade de namoro, por ela se interessam. Instaure-se então um triângulo amoroso. A princípio, pensamos tratar-se de amores de juventude, passageiros e lancinantes, como costumam ser, mas este em tudo difere: perpetua.

O termo “flora” é icônico para nós, habitantes de um país tropical em que a exuberância e o vigor da natureza encantam e atraem. A jovem moça parece carregar essa mesma força, que encanta e move. Ela representa uma espécie de desejo, de uma força instintiva que também aflora em Pedro e Paulo. Se a mãe temia que os dois pudessem se tornar inimigos, agora, que ambos estão competindo pela mão da mesma pessoa, a preocupação fica mais extremada. Acredita a mãe que desta relação triangular surgirá, mais cedo ou mais tarde, uma grande discórdia, ecos no enredo bíblico. O que na verdade nunca acontece.

Em situação mais complicada se encontra Flora, que ama ambos. Para ela é extremamente difícil escolher um deles, porque na sua perspectiva um completa o outro. Seu comportamento oscila bastante: quando se encontra com Pedro, suas posições reúnem todas as características de uma monarquista; já com Paulo, eis uma exímia republicana. Ela habita justamente essa zona de confluências – lugar por excelência de forças opostas. A questão afetiva não se resolve, só o amor por ambos e de ambos por ela é que vai se intensificando. Não sabemos que caminho a trama vai tomar, o romance entre Pedro e Paulo e Flora segue irresolúvel.

2. A tabuleta como símbolo da oscilação

Voltando às questões relacionadas ao momento histórico plasmado na narrativa, eis-nos diante de um dos episódios mais importantes e interessantes do livro, em que o tom irônico machadiano se faz perceber: trata-se um evento envolvendo uma tabuleta que se costumava colocar à entrada de estabelecimentos comerciais. A história envolve o confeitiro Custódio,

um comerciante que não quer se indispor com ninguém, um homem que quer apenas faturar, lucrar. Percebendo que a tabuleta na frente da sua confeitaria está bastante deteriorada pelo tempo, procura por um pintor na Rua da Assembleia que possa reformá-la; frisa-se: ele não quer uma nova, ele deseja apenas reformá-la. O pintor deverá retocá-la, torná-la de alguma maneira útil novamente. Ocorre que este, temendo que a qualidade de seu trabalho fosse julgada pela reforma, decide que não fará o trabalho, pois a madeira que sustenta o letreiro está extremamente rachada e comida de bichos. Entre o desejo de reformar e o de fazer uma tabuleta nova, ressoa qualquer coisa da situação histórica de então: um quer a permanência do passado; o outro, a novidade. Voltaremos a este ponto logo adiante.

Depois de muita negociação em que a avareza de Custódio é a tônica dominante, ele decide então fazer uma nova tabuleta, para a satisfação do pintor. O confeitoiro volta ao trabalho, mas antes disso deixa explícito que o nome a ser pintado na tabuleta permanece o mesmo de antes: *Confeitaria do Império*. Seu estado é de nostalgia, gostava do antigo letreiro, compartilha com o conselheiro Aires, seu vizinho, esse seu sentimento.

Na véspera da entrega da tabuleta, Custódio resolve ir à rua da Assembleia para aferir em que passo se encontrava o trabalho, mas já era tarde, o pintor já havia finalizada sua jornada naquele dia. Mesmo assim ainda conseguiu perceber que “só algumas das letras ficaram pintadas – a palavra *Confeitaria* e a Letra *d*. a letra *o* e a palavra *Império* estavam só debuxadas a giz. [...] Recomendou pressa. Queria inaugurar a tabuleta no domingo” (p. 171).

Ocorre que no período em que se está pintando a placa acontece o grande evento de 15 de novembro de 1889: a Proclamação da República no Brasil. Custódio, a princípio, não compreende o que se passa, mas logo é avisado que as coisas mudaram: ontem monarquia; hoje, república. Tão logo percebe a mudança do sistema, ainda que incipiente, manda um caixeiro ao pintor, portando um bilhete de ordem dizendo apenas: “Pare no D.” Mas para sua infelicidade, o caixeiro volta com a notícia de que a tabuleta já havia sido pintada, nela consta escrito o comando de outrora: “Confeitaria do Império.” Vai ter com o pintor e novamente depois de tensa negociação entram em acordo quanto a uma nova pintura, o confeitoiro só não sabe ainda que nome dar ao seu estabelecimento, agora que as coisas parecem

flutuar: “talvez convenha esperar um ou dois dias, a ver em que para as modas.” (p. 175). Mais uma vez recorre ao vizinho Aires e lhe implora por ajuda, precisa definir o nome que levará a seu antigo estabelecimento. São sugeridos cinco nomes: Confeitaria da República, Confeitaria do Governo, Confeitaria do Império das Leis, Confeitaria do Catete e Confeitaria do Custódio. Dois deles são os mais problemáticos na perspectiva do confeito: o antigo, Confeitaria do Império, que poderia desagradar àqueles que idealizavam a reforma, e Confeitaria da República, que poderia despertar a ira dos defensores do passado monárquico.

Há uma passagem de *Aula*, de Roland Barthes (2007), em que ele diz o seguinte: “[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhe dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (p. 18). Esse tipo de procedimento apontado pelo crítico francês é próprio em Machado de Assis. O historiador certamente encontraria nas passagens sobre as tabuletas as marcas de seu ofício, nesse sentido particular a História nos ajudará a ler melhor o texto literário. Embora reverbere em vários outros aspectos do romance, poderíamos escolher justamente a mensagem do bilhete de Custódio para vislumbrarmos o contexto da época plasmado no romance: “Pare no d.”. O verbo no imperativo de fato não deixa dúvida quanto à ordem que expressa, mas o que chama mesmo a atenção é a letra “d”, isolada, não se tratando nem mesmo da forma preposicional neutra “de”. Essa atitude pode ser lida como indício de cautela, da neutralidade de Custódio, evitando a qualquer custo um posicionamento político. A flutuação do sentido da letra “d”, como um significante errante, não apontado para direção alguma, é análoga à situação histórica brasileira no que diz respeito ao regime político da época. Nenhum governo é aceito integralmente e nem tem a concordância da maioria do povo. Trata-se de um período, como já mencionado, de ambivalências, impreciso, vago e ambíguo, ou seja, a república não está fixada, a monarquia ainda não foi extinta. A narrativa *Esau e Jacó* dá corpo a essa ambivalência, a este estado indiscernível das coisas, seu *locus* é o fronteiro, histórico e linguístico.

3. O sonho integrador de Flora

Paralelamente à tormenta política envolvendo a troca de regimes, o romance entre Flora e os gêmeos permanece irresolúvel. Natividade, a par da situação, recomenda a Aires que resolva ele mesmo a questão. Este então

aconselha os dois rapazes que fiquem pelo menos alguns meses longe de Flora na esperança que ela decida com quem quer ficar. E a partir de sua escolha, o felizardo manterá a relação, o outro deverá aceitar, sem qualquer tipo de revidação. Está feito o acordo entre eles, Aires foi o juiz. Mas a jovem Flora não decide, o problema permanece. Tudo se passa como se Flora desejasse os dois, no sentido de que ela entende, como dito, que Pedro completa Paulo e *vice-versa*. A trama segue.

Contrariamente ao esperado, o afastamento dos gêmeos acaba por gerar em Flora melancolia profunda. Ela é acometida por uma tristeza avassaladora, o que gera a impressão de estarmos ante a uma típica heroína romântica. Inicialmente a jovem reclama de dores de cabeça, coisas leves, que a princípio parecem se tratar de algum efeito psicológico decorrente do afastamento de Pedro e Paulo. Ocorre que os sintomas não passam, e ela é aconselhada a ir morar com uma senhora, Dona Rita, uma benevolente mulher solitária e irmã do conselheiro Aires. No período que ela está com Dona Rita, Flora é cortejada de um pretendente, um homem de posses que havia enriquecido na Guerra do Paraguai. Mais adiante ficamos sabendo se tratar daquele irmão das almas que estava na descida do Morro do Castelo, o pedinte que recebeu uma quantia extrema de Natividade. Seu nome é Nóbrega, e, depois de insistir pela mão de Flora e ser recusado, considera a pretendente como louca.

A saúde de Flora continua declinando, sua família então é chamada: Cláudia e Batista vêm saber o que se passa. O médico recomenda a ela um clima mais aprazível. Na ocasião, a mãe de Pedro e Paulo e mais alguns se encontram na região de Petrópolis, no Rio de Janeiro, onde o clima é mais ameno. Flora é levada para lá. Reservada a um quarto com uma vista deslumbrante, sua saúde declina em passo largo. Tem alucinações constantes. Numas dessas ocasiões tem um sonho, retratado no “Capítulo LXXIX Fusão, difusão, confusão...”, cujo essencial está transcrito a seguir:

Atrás falei das alucinações de Flora. Realmente, eram extraordinárias.

Em caminho, depois do desembarque, não obstante virem os gêmeos separados e sós, cada um no seu coupé, cismou que os ouvia falar; primeira parte da alucinação. Segunda parte: as duas vozes confundiam-se, de tão iguais que eram, e acabaram sendo

uma só. Afinal, a imaginação fez dos dois moços uma pessoa única. Este fenômeno não creio que possa ser comum. Ao contrário, não faltará quem absolutamente me não creia, e suponha invenção pura o que é verdade puríssima. Ora, é de saber que, durante a comissão do pai, Flora ouviu mais de uma vez as duas vozes que se fundiam na mesma voz e mesma criatura. E agora, na casa de Botafogo, repetia-se o fenômeno. Quando ouvia os dois, sem os ver, a imaginação acabava a fusão do ouvido pela da vista, e um só homem lhe dizia palavras extraordinárias.

Tudo isto não é menos extraordinário, concordo. Se eu consultasse o meu gosto, nem os dois rapazes fariam um só mancebo, nem a moça seria uma só donzela. Corrigiria a natureza desdobrando Flora. Não podendo ser assim, consinto na unificação de Pedro e Paulo. Porquanto, esse efeito de visão repetia-se ao pé deles, tal qual na ausência, quando ela se deixava esquecer do lugar, e soltava a rédea a si mesma. Ao piano, à palestra, ao passeio na chácara, à mesa de jantar, tinha dessas visões repentinas e breves, e das quais ela mesma sorria, a princípio (ASSIS, 2020, p. 202).

Como se observa, os devaneios de Flora seguem todos para uma mesma direção: para a integração dos gêmeos, seja nas feições, seja nas escolhas, seja nas personalidades. A narrativa nos leva a ver pelos olhos de Flora a imagem integradora dos irmãos. Se o seu desejo de ficar com ambos não é possível de se realizar no plano da realidade, é nos domínios oníricos que ela o concretiza. Nesse sentido, podemos aproveitar o juízo do narrador quando coloca: as alucinações de Flora realmente eram extraordinárias. Extraordinárias porque esse amálgama de personagem criado por ela corresponde a uma das mais felizes condensações literárias. Conforme observa Cleusa Rios, amparando sua crítica no procedimento da condensação onírica, conforme teorizado por Freud em *A Interpretação dos Sonhos*:

Flora desvela seu impossível desejo do Outro – descentrando –, transfigurando, literariamente, os irmãos –

Pensou enganar-se, mas não; era uma só pessoa, feita das duas e de si mesma, que sentia bater nela o coração. Estava tão cansada de emoções que tentou erguer-se e ir fora, mas não pôde; as pernas pareciam de chumbo e coladas ao solo. Assim esteve até que a lâmparina, ao canto, morreu de todo (ASSIS, 2009, p. 48).

Flora, na flor da idade, morre de melancolia, de tristeza, uma morte típica das heroínas do romantismo. De alguma forma Machado está aqui agindo no sentido de apontar para um esgotamento da estética romântica. Sua morte é análoga ao declínio do ideal romântico; é como se esse comportamento já não fosse mais possível à entrada do século XX.

De alguma forma, com a morte de Flora, a questão do triângulo amoroso está resolvida. Pedro e Paulo, que na ocasião da morte de Flora estavam no local, fazem uma espécie de juramento sobre o corpo da amada, qual seja: Se ela nos separou em vida, então que ela nos una na morte. Um pacto de amizade se instaura entre os dois, ainda que por pouco tempo. Depois da morte da Flora, a narrativa começa a caminhar para o seu fim. Em seguida, morre Natividade, porém, antes de fechar os olhos, exige que os dois filhos façam um novo pacto de amizade sobre seu corpo moribundo. Eles atendem ao desejo final da mãe. E depois cada um segue uma vida política, muitas vezes antagonicamente.

Enfim, esse é o romance de Machado de Assis, *Esau e Jacó*. Uma obra da maturidade em que todas as técnicas, procedimentos desenvolvidos pelo autor se mostram na sua forma mais plena, mais bem acabada. Minha chave de interpretação foi pensar algumas questões apresentadas no livro pelo prisma da ambivalência, seja ao representar o contexto histórico nacional que oscilava entre a Monarquia e a República, seja no amor impossível entre Flora e os gêmeos Pedro e Paulo. Vale lembrar, ainda que rapidamente, que o próprio Machado de Assis é autor de “Instinto de Nacionalidade”, ensaio curto em que trata da noção de “cor local” na literatura. Segundo essa tendência da época, o escritor deveria se voltar primordialmente para as questões de sua pátria, preocupando-se sobretudo com elementos locais, tais como política, cultura, comportamento etc. De alguma maneira, a tendência francesa defendia que isso deveria funcionar como um programa orientador a escritores de todos os cantos do mundo. Machado se manifestou da seguinte forma em relação à questão:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do

seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 2013, p. 432-433).

Juntando Machado e Barthes chegamos a uma crença única: não ao reducionismo. A literatura faz mistura dos saberes, ela não sobrevaloriza nenhum. A defesa é sempre para as formas plurais e a crítica machadiana desde muito tem apontado nesta direção. Tudo circula em sua obra: a história, a sociologia, a psicanálise, a linguagem, inclusive a cor local, como acabamos de ver.

Referências

ASSIS, Machado de. *Crítica literária e textos diversos*. AZEVEDO, Sílvia Maria; CALLIPO, Daniela Mantarro; DUSILEK, Adriana; (Orgs.). São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ASSIS, Machado de. Literatura brasileira, Instinto de nacionalidade. In: *Crítica Literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson inc. Editores, 1994.

ASSIS, Machado de. *Crítica literária e textos diversos*. AZEVEDO, Sílvia Maria; CALLIPO, Daniela Mantarro; DUSILEK, Adriana; (Orgs.). São Paulo: Editora Unesp, 2013. ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Porto Alegre: L&PM, 2020.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

PASSOS, Cleusa Rios P. *As armadilhas do saber*. São Paulo: Edusp, 2009.

Mário de Andrade e o Modernismo

*Ana Paula Freitas de Andrade*¹

*Mariana do Nascimento Ramos*²

Parte I

Do coração de Mário de Andrade, o cadinho do Brasil

Ana Paula Freitas de Andrade:

Falar de Mário de Andrade implica prazer e responsabilidade grandes. Como fazer jus ao artista multifário que se dedicou de corpo e alma à cultura brasileira? Não é tarefa fácil! Aqui, é proposto um recorte modesto em que se esboça parte da trajetória corajosa e coerente que Mário empreendeu na construção do sistema literário nacional e na preservação da cultura brasileira. Na primeira parte da aula, entram em cena passagens da vida de Mário relacionadas a obras e temas relevantes do projeto modernista. Na segunda, o enfoque recai sobre elementos compositivos da produção mariodeandradeana, numa breve análise da linguagem e da simbologia ali imbricadas.

Para orientar a reflexão sobre como o autor contribuiu na formação da identidade nacional, apresenta-se uma síntese elaborada por Telê Ancona

¹ Leitora em Assunção – Paraguai.

² Leitora em Cantão – China.

Lopez, maior especialista em Mário de Andrade, e professora Emérita do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo³.

Dra. Telê Ancona Lopez:

Penso que Mário de Andrade sentencia as coordenadas do nacionalismo crítico em “O movimento modernista”, 1942:

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Essa interpretação representa o concretizar dos liames de Mário de Andrade com a criação poética e musical popular e do seu crivo crítico das vanguardas na arte do século XX, para promover o “abrasileiramento do brasileiro”, conforme ele destacara em uma carta de 1924 ao escritor pernambucano Joaquim Inojosa⁴.

Ana Paula Freitas de Andrade:

Consciente da própria polivalência, Mário a registrou em verso: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”⁵. Poeta e prosador, também escreveu para jornais e revistas milhares de crônicas, resenhas críticas e ensaios sobre música, literatura, artes plásticas, dramaturgia, língua, cultura, folclore etc. Intelectual graúdo, em contínua formação, foi pesquisador e leitor voraz: bibliófilo, musicólogo, pianista, cantor, professor, folclorista, conferencista, historiador e pensador. Para a sorte das gerações posteriores, foi um colecionador compulsivo de livros, obras de artes e que tais. Menotti Del Picchia, companheiro das primeiras aventuras modernistas, retratou Mário com muita graça e acuidade:

3 Colaborando gentilmente para essa aula, a Profa. Dra. Telê Ancona Lopez nos presenteou com essa síntese, em dezembro de 2021, quando lhe perguntamos como Mário de Andrade, no desenvolvimento da proposta modernista, contribuiu na construção da identidade nacional na literatura brasileira.

4 INOJOSA, 1969, p. 339-340.

5 *Remate dos males* (1929) In: ANDRADE, 2013.

Este longo bibliófilo de óculos coruscantes e cara comprida e serena, Mário Moraes de Andrade, é uma das mais sólidas e equilibradas mentalidades da nova geração paulista. Figura simpática e boa, generosa e estudiosa, que divide seu tempo entre os estudos, as lições que dá e as razias frequentes que faz nas livrarias e bibliotecas. “Conteur” delicioso e fino, poeta amável, músico, crítico arguto e sincero, franco sem ser ríspido – numa palavra – esteta, profundamente esteta, Mário é modesto como d. Pedro II e estudioso como o padre Vieira. Não tem esquisitices; gosta apenas de edições raras, em que esbanja fortunas.⁶

Outra compulsão de Mário era a de escrever cartas. Dizia que descansava escrevendo-as. Correspondeu-se com inúmeros artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros. Nas cartas, que guardam valor literário inestimável, estão registradas as mais íntimas e sinceras impressões, opiniões, aflições do Autor.

Mário também exerceu cargos públicos importantes: catedrático vitalício do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, diretor do Departamento de Cultura do Município, fundador da Discoteca Pública e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal entre outros. Neles, desenvolveu políticas públicas de gestão e difusão cultural importantíssimas para o país, e fundamentadas numa concepção extremamente democrática e inclusiva de cultura como elemento de participação social, vinculada às vivências e aos espaços cotidianos. Realizou projetos precursores como bibliotecas circulantes e infantis, parques e praças em que eram oferecidas atividades artísticas, artesanais, esportivas e de lazer, bem como de assistência médica e nutricional a crianças. Organizou congressos originais, como o da Língua Nacional Cantada; e pesquisas pioneiras, como a do Samba Rural Paulista e a Missão de Pesquisas Folclóricas que percorreu o Nordeste e o Norte do Brasil.

Mário de Andrade pensou em nós e por nós. Pensou o Brasil e o traduziu para a sua gente e para o mundo. Sem pieguismo nem crueza. Com olhar e tensão de quem ama intransitivamente. Em “O poeta come amendoim”⁷,

6 PICCHIA, 1920.

7 *Clã do jabuti* (1927). In: ANDRADE, 2013, p. 164.

dedicado a Carlos Drummond de Andrade, mastiga divertido a projeção do sentimento-Brasil no epicentro do próprio prazer:

Brasil...
Mastigado na gostosura quente do amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remelexo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
Molham meus beijos que dão beijos alastrados
E depois remurmuram sem malícia as rezas bem-nascidas...
Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.

Desde os primeiros versos tímidos e bem comportados de *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), sob o pseudônimo Mário Sobral, até os derradeiros e profundos de “A meditação sobre o Tietê”⁸, a trajetória literária de Mário é guiada pela busca tenaz da identidade brasileira – em si e no outro, num jogo de espelhamento sempre simbiótico, de se enxergar naquilo que caracteriza a expressão de brasilidade. Em *Descobrimento*⁹, a identidade do poeta se projeta do sul até ao norte do Brasil:

Abancado à escrivania em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De supetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! muito longe
de mim,

8 Composto entre 30 de novembro de 1944 a 12 de fevereiro de 1945, em *Lira Paulistana*, publicação póstuma.

9 “Dois poemas acreanos – a Ronald de Carvalho”. In: *Clã do jabuti* (ANDRADE, 2013, p. 258-261).

Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro, de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...

A partir de 1920, Mário, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia passaram a divulgar a Arte Nova na imprensa, alardeando teses, autores e obras do futurismo italiano – numa campanha incansável que culminou na Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. O grupo foi ganhando simpatizantes, mas também, opositores, sobretudo dentre parnasianos e críticos tradicionalistas, de quem ganharam o rótulo de “futuristas de São Paulo”. Divertidos, eles aceitaram o apelido e assumiram a vanguarda, fazendo muito barulho para escandalizar a academia e romper com a ordem estético-ideológica do cenário artístico brasileiro.

Desde o início dessa campanha, que culmina na Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, destacaram-se os papéis de Menotti como divulgador, pois já era escritor famoso e chefe da redação do jornal *Correio Paulistano*; de Oswald, como mecenas e agitador, que, além de já ter espaço garantido nos jornais, comungava das altas-rodas intelectual e cafeeira; e de Mário, como erudito, ideólogo e mentor da turma.

A sinceridade sempre foi característica marcante da personalidade de Mário de Andrade e da sua expressão. Em diferentes estratos da sua obra, evidenciam-se a autocrítica e o questionamento da relação que estabelece com a sociedade e a arte. Foi essa orientação que pautou a memorável conferência que Mário fez na Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, em comemoração aos vinte anos da Semana, quando ele narrou a gênese do Modernismo, interpretando o seu vínculo com a vida brasileira e avaliando a sua projeção estética no sistema literário nacional:

O movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. [...] O Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi o abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional.¹⁰

10 ANDRADE, 1942, p. 13 e 25.

Mário conta que o estopim do período heroico modernista se deu em 1917, com a famigerada exposição de Anita Malfatti que, apresentando quadros expressionistas e cubistas, escandalizou a sociedade paulistana:

Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o “Homem Amarelo”, a “Estudante Russa”, a “Mulher de Cabelos Verdes”. E a esse mesmo “Homem Amarelo” de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim.¹¹

Mário lembra também o escultor Victor Brecheret, que se tornou estandarte dos vanguardistas. No Centenário da Independência, o governo paulista promoveu um concurso para escolher um monumento, e os futuristas de São Paulo fizeram uma campanha intensa a favor do “Rodin brasileiro”¹². Brecheret não venceu o concurso, mas teve doze obras expostas na Semana de Arte Moderna, e foi, nas palavras de Mário, “o gatilho que faria ‘Pauliceia desvairada’ estourar”¹³.

Depois de ter passado todo o ano de 1920 lendo obras futuristas e de Émile Verhaeren, por quem particularmente se deslumbrou, Mário resolveu escrever um livro de poesias modernas, em versos livres, sobre a cidade de São Paulo. Mas os versos não lhe vinham, contrariado que ele andava, porque tinha gastado um dinheirão em livros, e estava às turras com familiares que o discriminavam.

A coisa ficou feia quando ele comprou a “Cabeça de Cristo”, de Brecheret, e, feliz da vida, levou-a para casa, colocando-a em cima do piano – lugar de honra. A notícia correu entre a parentada que logo invadiu a casa para ver a obra e... brigar. A tia matriarca berrava que aquilo era um pecado mortal! Onde já se viu um Cristo medonho e de trancinhas??!! Mário ficou alucinado. No calor da hora, sentou-se à escrivaninha e anotou um título em que jamais pensara: *Pauliceia desvairada*. Em sete dias, num frenético “estado de poesia”, ele despejou todos os versos represados até então. Depois, já em

¹¹ Ibid., loc. cit.

¹² PICCHIA, 1920b.

¹³ ANDRADE, op. cit., p. 18.

“estado de arte”, foi lapidando-os, aos poucos, moldando a sinceridade da obra, em seu propósito coletivo e funcional¹⁴.

Paulistano e universal, Mário de Andrade, postado na rua Lopes Chaves, lança o olhar tentacular para o Brasil inteiro, brincando de colocá-lo no mapa-múndi e vice-versa. É cosmopolita na *Pauliceia desvairada*:

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!...

São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!¹⁵

Antes mesmo de ser lançado, o livro já dava o que falar! Ainda em 1921, Oswald de Andrade publicou a crônica “Meu poeta futurista”¹⁶, afirmando que os poemas da *Pauliceia* eram prova cabal de que o Mário era filho legítimo do futurismo italiano. O escândalo foi tamanho, que do dia para a noite o nome do Mário estava em todas as bocas da cidade. A parentada fez novo escarcéu, e, no conservatório musical onde ele lecionava, perdeu boa parte dos alunos. Incomodadíssimo, Mário retrucou com a crônica “Futurista?! ”¹⁷, em que faz sérias ressalvas ao futurismo discutindo a sua recepção no projeto estético da Arte Nova nacional.

Pouco tempo depois, aproveitando para botar mais lenha na fogueira, Menotti Del Picchia anunciou que os “bandeirantes futuristas”, Mário e Oswald, estavam a caminho do Rio de Janeiro, levando a *Pauliceia desvairada* para atrair os inovadores e provocar os passadistas.

14 Em *O movimento modernista* (1942, p. 22), Mário discorre sobre o processo de criação literária, que compreende duas fases: o estado de poesia e o de arte. Já no “Prefácio Interessantíssimo”, da *Pauliceia desvairada* (1922, p. 8), ele explica: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que o meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi”.

15 “Inspiração”. In: ANDRADE, 1922.

16 Publicada no *Jornal do Comércio*, 27 maio 1921.

17 Publicada no *Jornal do Comércio*, 6 jun. 1921.

Mário Morais de Andrade — o papa do novo Credo — Oswald de Andrade, o bispo, e Armando Pamplona, o apóstolo, foram arrostar o perigo de todas as “lanças, morriões, guantes, lorigas, inclusive murzelos e rocinantes”, do parnasianismo ainda vitorioso na terra do defunto sr. Estácio de Sá.¹⁸

A bagagem não era pouca. Além de dar mostras da erudição ímpar do jovem escritor, no “Prefácio Interessantíssimo”, que introduz a obra, Mário discute as forças que estão em jogo na gestação do movimento, e os processos de criação em arte moderna.

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. [...] Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos de uma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte.¹⁹

Na programação da Semana, que contou com exposições de obras de arte, exibições musicais, leituras dramáticas, récitas e conferências, Mário corajosamente declamou poemas da *Pauliceia*, em meio a assobios, vaias e batatas atiradas da plateia. Dias depois do evento, ele mandou uma carta ao Menotti, comemorando o sucesso dos vanguardistas:

Realmente, amigo, outro meio não havia de conseguirmos a celebridade. [...] Somos todos os pseudofuturistas, uns casos teratológicos. Somos burríssimos. Idiotas. Ignorantíssimos. Compreendes que com todas estas qualidades só havia um meio de alcançar celebridade: lançar uma arte verdadeiramente incompreensível, fabricar o Carnaval da Semana de Arte Moderna e... deixar que os araras falassem. [...] Gritaram. Insultaram-nos. Vaíram-nos. [...] Estamos célebres! Enfim! [...] Seremos

¹⁸ “A bandeira futurista”, *Correio Paulistano*, 22 out. 1921.

¹⁹ ANDRADE, 1922, p. 34-35.

lidíssimos! Insultadíssimos. Celebérrimos. Teremos os nossos nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira.²⁰

No discurso em comemoração aos vinte anos da Semana, Mário ainda tentava entender como tivera a coragem de se apresentar diante de uma plateia tão barulhenta que o caçoava e ofendia, e só encontrou justificativa no fato de estar embriagado pelo entusiasmo contagiante dos colegas.²¹

A Semana passou e o caminho dos vanguardistas se bifurcou. De um lado, a turma de Mário, Oswald, Anita, Tarsila do Amaral e outros, que desenvolveu a cultura Pau-Brasil e da Antropofagia, valorizando os elementos socioculturais nativos e a sua projeção universal; de outro, a turma de Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, que compôs o grupo Anta e o *Manifesto verde-amarelo*, defendendo ideias ufanistas, elitistas e místicas sobre a nação.

Então, em dezembro de 1926, veio à luz *Macunaíma*, também de supetão. Sentado à rede na varanda da casa do tio, no interior de São Paulo, Mário levou exatos seis dias para escrever a obra central do Modernismo, que retrata simbolicamente a saga da formação étnica e social brasileira e da sua moral normativa. O processo de criação explosivo, na verdade, era resultado de “um período fecundo de estudo e de dúvidas sobre a cultura brasileira”²². Em janeiro de 1927, ele corrigiu e aumentou o manuscrito, cuja versão final foi publicada em 1928.

Fiel à proposição modernista, nesse livro, Mário se abriu à pesquisa estética conciliando a realidade brasileira e a herança europeia, de modo a fortalecer a consciência criadora nacional. O crítico Antonio Candido explica que no caldeirão de *Macunaíma* se cumpre com maestria o propósito maior do Modernismo, de romper com os padrões artísticos da época que insistiam em europeizar a realidade brasileira, deixando em segundo plano aspectos a ela inerentes, como a miscigenação populacional, a localização tropical, as influências das culturas primitivas, ameríndias e africanas – numa espécie de recalque da identidade nacional:

20 “Uma carta”, *Correio Paulistano*, 23 fev. 1922.

21 Id., 1942, p. 15-16.

22 Cf. Gilda de Mello e Souza (2003, p. 9), filósofa, crítica literária e prima de Mário, com quem conviveu por anos, na casa da família na rua Lopes Chaves.

Mário de Andrade, em *Macunaíma* [...], compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura.²³

No prefácio, Mário afirma que *Macunaíma* é a “aceitação sem timidez nem vangloria da entidade nacional”. De fato, no caso dos leitores brasileiros, o sentimento de pertença parece aflorar espontaneamente no ato da leitura, ativado por evocações arquetípicas. Muito disso se deve à linguagem literária ali engendrada, repleta de expressões de línguas indígenas nativas e expressões populares, cujos significados muitas vezes o leitor comum não domina racionalmente, mas que têm o poder de lhe despertar impressões e sensações que contribuem na compreensão leitora e interpretação.

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, heroi de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

– Ai! Que preguiça!...

E não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus.²⁴

Revisando a própria produção artística, no discurso de 1942, Mário faz um *mea-culpa*, pondo em xeque a atitude dos primeiros modernistas,

²³ CANDIDO, 1965, p. 127.

²⁴ ANDRADE, 2019.

marcada por um hedonismo exacerbado e carente de conexão com a realidade sociopolítica do país.

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. [...] E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem.²⁵

A autocrítica guarda uma severidade descabida do escritor, que nos últimos anos de vida se mostrava bastante amargurado diante do cenário político do Brasil e do mundo: as agruras do ditatorial Estado Novo, que arbitrariamente o destituiu do Departamento de Cultura, os regimes totalitaristas na Europa, a 2ª Guerra. Mário estava deixando de considerar a integridade e o ativismo da sua Obra, que sempre foi orientada por uma consciência aguda do Brasil, dando forma e expressão à essência e às necessidades mais profundas do povo; aspecto esse que se desdobra em representatividade sociocultural como esteio da própria identidade nacional. O amigo Rubens Borba de Moraes testemunhou o abatimento que tomou conta de Mário:

Numa dessas viagens rápidas encontrei-o na rua Líbero Badaró. Estava magro, esverdeado, acabado. Queixou-se da saúde longamente. Quando o deixei percebi claramente que Mário estava passando por um processo de autodestruição. Esse processo vinha de longe. Vinha do tempo do Rio. Estava agravado. Deixara-se invadir pelo grande nojo da vida. Nada mais encontrava como motivo para viver. Tinha ido até o fundo e só encontrara o vazio. Suas moléstias indefinidas eram psicossomáticas: resultado dessa falta de vontade de viver. Não tinha ânimo para reagir, deixou-se morrer.²⁶

Apesar dos últimos tempos sombrios, na obra póstuma *Lira Paulistana*, Mário deixa um testamento poético em que recupera o fino humor costumeiro. Numa operação metonímica que mescla São Paulo-Brasil-Poeta, ele se espalha amorosamente no tempo-espço. O que fica é a certeza de que, na

25 Id., 1942.

26 MORAIS, 1979.

divisão do eu já inerte, a cidade inteira e o seu maior poeta se fundem num só coração vibrante.

Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.

Meus pés enterrem na rua Aurora,
No Paçandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:
Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,
Sereia.

O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há-de vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...

As mãos atirem por aí,
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus.²⁷

27 ANDRADE, 2013, p. 432-434.

Parte II

Mário de Andrade: a cidade-linguagem antropofágica

Mariana Ramos:

Passaremos então, agora, para uma análise mais focada na obra do Mário de Andrade, no discurso e na linguagem. Vamos tentar fazer, ainda que em pouco tempo, um apanhado de alguns detalhes, de algumas minúcias de sua obra. Principalmente, de como, em sua obra, a cidade e a linguagem estão tão intrinsecamente relacionadas. O título “a cidade-linguagem antropofágica” surge porque é quase como se a linguagem e a cidade se “devorassem”, se alimentassem.

A primeira percepção, relacionada a um primeiro momento na obra do Mário, é a de que o Brasil come o mundo, justamente para seguirmos na esteira desse conceito de antropofagia. E como se dá esse “o Brasil devora o mundo”, de que forma? Quando falamos nos modernistas, e Mário de Andrade é o grande nome nesse contexto, talvez o maior, estamos também falando de um deslumbre pelo moderno. E esse deslumbre pelo moderno está muito presente nas primeiras obras do Mário. Isso também irá se refletir nas idiossincrasias da cidade, em uma linguagem moderna, na inauguração, ou pelo menos na construção de uma cidade moderna que “obriga” o artista, o poeta, e as pessoas em geral a reformularem o seu próprio vocabulário, a reformularem sua semântica.

A cidade é rápida, a cidade é sobreposta, a cidade é cheia de som, de ruído, de sujeira, e a literatura precisa, de alguma forma, acompanhar essa mudança na cidade. E é claro que quando falamos, principalmente, de *Pauliceia desvairada* e dessa primeira fase do Mário de Andrade, estamos falando de São Paulo. Não conseguimos dissociar a ideia de São Paulo como cidade catalisadora dessa linguagem arlequinal e fragmentada. E, assim como a cidade, a linguagem precisa acompanhar essa mudança para o moderno. Então a descoberta de São Paulo – São Paulo se abrindo para o mundo, recebendo o mundo, São Paulo devorando o mundo – é uma imagem muito presente nessa primeira fase. E a ideia de que essa experiência da cidade é também a experiência da linguagem vai fazer com que essas duas instâncias se mesquem de maneira quase que imperceptível. A polifonia da cidade – os sons de automóvel, as sombras, o concreto, o ruído, o barulho,

essa polifonia urbana precisa, agora, estar dentro dessa nova linguagem poética. A ideia de Mário de Andrade é justamente essa entrega literária ao presente, à cidade, ao moderno. Então a poesia precisa se render também ao moderno, à urbanização, ao ruído, ao barulho, à sujeira.

Em um segundo momento da obra de Mário de Andrade, podemos perceber como “O Brasil come o Brasil”. Se antes o Brasil estava aberto para o mundo (e o Brasil seguirá aberto para o mundo, e São Paulo continuará a ser São Paulo porque isso não muda), agora o Mário de Andrade está interessando em descobrir o interior. Esse movimento de interiorização nacional se torna uma prática literária de pesquisa, oficialmente instalada na obra do Mário, tornando ainda mais forte, mais vigoroso, esse movimento de descoberta do Brasil pelo Brasil. Assim, a experiência urbana tão presente em *Pauliceia desvairada* não deixa de existir, jamais deixará de existir e segue válido e pulsante, mas vai abrir espaço para uma descoberta do Brasil interiorano, do Brasil popular. E dessa forma o Brasil vai devorando o próprio Brasil, vai se descobrindo – ou redescobrindo – através dessa força que sai de seu próprio interior para o mais interior ainda.

Falaremos um pouco agora sobre o *Clã do jabuti*. A obra foi publicada em 1927, sendo então anterior ao *Macunaíma*, porém não tão conhecida quanto *Macunaíma*. Apesar de ser uma coletânea de poemas, trata-se de uma obra quase que embrionária a *Macunaíma*, uma vez que a obra condensa, ou busca condensar, todas as falas e as idiossincrasias brasileiras, tentando também perpassar por toda geografia do Brasil. É uma obra que procura falar do Brasil quase que como uma pesquisa poética – ou, melhor dizendo, conceber, em pesquisa poética, um apanhado do Brasil.

Sobre o aspecto formal da obra, trata-se de uma obra composta por 23 poemas e publicada em 1927. E qual é a identidade desse povo brasileiro abarcado pela obra? Mário de Andrade vai justamente mostrar como essa identidade brasileira, dentro do *Clã do jabuti*, é plural. Vários personagens vão aparecendo: o Brasil é africano, é sertanejo, é indígena, é moreno. O Brasil comporta tantas linguagens, tantos vocabulários, tantas imagens que poderia mesmo ser chamado de clã. E o Brasil é o clã, já que essa ideia de grupo está associada ao título da obra: O *clã do jabuti*, que é o próprio Brasil. A matéria poética, então, torna-se a própria pesquisa literária. Ele vai do Pará a Porto Alegre traçando a poesia do Brasil, conforme insere, também, o Brasil na

poesia. E assim a cidade vai experimentando a linguagem ao mesmo tempo em que a linguagem experimenta a cidade. Pois, assim como falado aqui, cidade e linguagem, na obra de Mário de Andrade, são complementares e se retroalimentam. E são tantas as figuras brasileiras que vão aparecendo ao longo do Clã do Jabuti, há o mulato, o mocinho, a madame, o sertanejo, a Iaiá, o militar, os varredores de rua, as costureirinhas, o imigrante, e outros tantos que não aparecem aqui por falta de tempo.

Em o Noturno de Belo Horizonte:

Eu queria contar as histórias de Minas
 Pros brasileiros do Brasil...
 Filhos do Luso e da melancolia,
 Vem, gente de Alagoas e de Mato Grosso,
 De norte e sul homens fluviais do Amazonas e do rio Paraná...

E assim ele vai traçando essa geografia brasileira ao mesmo tempo que ele vai traçando essa semântica brasileira, um espírito brasileiro nacionalista que é crítico, mas ao mesmo tempo é muito cheio de amor, e cheio de muita abertura.

Referências

ANDRADE, Mário de. Clan do jabuti. In: _____. *Poesias completas* – edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. Futurista?! *Jornal do Comércio*, 6 jun. 1921.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

ANDRADE, Mário de. Remate dos males (1929). In: _____. *Poesias completas* – edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. Uma carta. *Correio Paulistano*, 23 fev. 1922.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In.: Ana Paula Freitas de Andrade e Mariana do Nascimento Ramos. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 11-19.

ANDRADE, Oswald de. Meu poeta futurista. *Jornal do Comércio*, 27 maio 1921.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1965.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*, 2 vs. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy-Editora, 1969.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

MORAIS, Rubens Borba de. *Lembrança de Mário de Andrade – 7 cartas*. São Paulo: Editora Digital Gráfica, 1979.

PICCHIA, M. Del. Cartas a Crispim IX – Mário Moraes de Andrade. *Correio Paulistano*, 14 nov. 1920.

PICCHIA, M. Del. Brecheret. *Correio Paulistano*, 26 fev. 1920.

PICCHIA, M. Del. A bandeira futurista, *Correio Paulistano*, 22 out. 1921

WISNIK, J. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

Posfácio

A construção da identidade nacional

Há muito já sabemos que a independência do Brasil não aconteceu num dia às margens do rio Ipiranga como nos foi contado nas escolas por décadas, mas sim, foi um processo longo e não livre de conflitos. Essa abordagem histórica de um jovem imperador gritando de seu cavalo com uma bela espada nunca saiu das pinturas e relatos nacionalistas, mas durante muito tempo, foi uma imagem heroica que alimentou o imaginário de uma nação que estava nascendo. No entanto, para compreender o Brasil sob uma perspectiva mais completa, faz-se necessário visualizar a história de forma muito mais minuciosa. Em 2022, completaram-se 200 anos que o Brasil deixou de ser colônia e território oficial de Portugal. Essa ruptura, como marco simbólico, está sendo amplamente comemorada, mas a busca pela identidade nacional brasileira é algo que precede esta data e a ultrapassa. Definir a identidade de um país como o Brasil, país de dimensão continental, formado por tantos povos de diferentes grupos étnicos, nunca foi e ainda não é uma tarefa muito fácil.

Para refletir sobre essa busca, foram pensadas sete aulas abertas que retomaram reflexões de escritores brasileiros, a fim de reconstruir alguns passos dessa criação nacional. A escolha desta abordagem pauta-se no fato de que a literatura carrega em si a potencialidade de ser memória cultural, de funcionar como o rastro que permite a identificação de formas de pensar e de viver dos homens de diferentes épocas, assim como sua reflexão sobre

o mundo. Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*¹, comenta o papel do escritor, da sua função social na figura de um dinamizador da cultura e da história. Em harmonia com o seu tempo, o escritor é um núcleo gerativo de uma possibilidade de visão social e cultural e também histórica e identitária. Nesta época na qual as aulas se debruçam, ele, o escritor, funcionava como um agente que ao mesmo tempo influencia e era influenciado pelo *zeitgeist*, o espírito do seu tempo.

Para entender melhor essa dinâmica, traçaremos uma breve explanação sobre os conceitos de nação, nacionalismo e identidade nacional a fim de ampliar o entendimento destes fenômenos, e pautar sob quais acepções histórico-sociais estes são tomados pela autora, pois a intenção do presente ensaio é entender os textos e seus autores sob uma perspectiva histórica do discurso que visa a forjar um caráter nacional em uma nação nascente.

A palavra nação (*natio*), cujo significado apontava para a origem comum de um grupo de indivíduos e para uma comunidade étnica ou habitantes da mesma região, já vem sendo empregada na maioria das línguas europeias ocidentais desde o século XIV. No entanto, *natio* não envolvia um tipo de forma organizacional política, começando apenas mais tarde a ter conexões de ordem política. Nação, como conhecemos hoje, é um projeto político-econômico de pouco mais de 200 anos, ou seja, o conceito de nação hoje aplicado nasceu quase que simultaneamente ao Brasil.

Weber² e Hobsbawn³ definem a nação através dos seus “bens culturais de massa” (*Massenkulturgüter*). Hobsbawn ressalta que os critérios usados para definir as nações são; a língua, o território comum, a história comum e os traços culturais em comum, mas afirma que esses critérios podem ser “ambíguos, mutáveis e opacos” (HOBSBAWN, 1991, p. 15). Neste ponto já podemos ressaltar o caráter *sui generis* da nação brasileira, pois não era possível no momento de sua independência o resgate desse sentido da palavra *natio*, já que o Brasil não era formado por uma comunidade étnica

1 CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 1. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

2 WEBER, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss D. Verstehenden Soziologie*, v. 1, 1. ed. Mohr, 1976.

3 HOBSBAWN. *Nation und Nationalismus – Mythos und Realität seit 1780*. Frankfurt; New York: Campus Verlag, 1991.

relativamente coesa como as nações Europeias nascentes. Desta forma nos restava tentar encontrar (forjar) traços comuns adquiridos nestes quase 300 anos de história comum pós “descobrimento” do território nacional, ou seja, encontrar o estímulo ao sentimento nacionalista que serviria ao desenvolvimento do estado-nação.

No final do século XVIII e início do séc. XIX, ganham força na Europa Central e Oriental as novas ideias do liberalismo e do nacionalismo e, com elas, um movimento de desenvolvimento da língua e da literatura que exaltavam as nacionalidades, suas características, suas crenças e seus mitos. A construção das nações é constituída por uma ação da elite que assume o Estado no século XIX. Trata-se de uma tentativa de amalgamar a unidade política a uma unidade cultural. É a ação centralizada do Estado que proporciona a homogeneização de uma identidade nacional, através da educação pública e da implantação de um sistema de comunicação de massas capazes de unificar a língua, difundir certos padrões de uma cultura de elite, mitos históricos e “invenções históricas’ arbitrárias” (GELLNER, 1993, p. 89). Ernest Gellner⁴ defende uma concepção de “modernização pelo alto”, ou seja, vertical, vinda da elite burguesa para a população. Hobsbawm concorda em partes sobre a concepção, mas completa que o nacionalismo também pode ser construído por ações e reações que também podem vir da mobilização popular e, em muitos casos, haveria laços protonacionalistas, sentimentos de vínculo coletivo pré-existentes, passíveis de serem operados na escala macropolítica pelos Estados ou movimentos nacionalistas. No caso do Brasil, segundo análises históricas do contexto social daquela época, a participação popular durante a independência é praticamente nula em todo processo.

Citaremos ainda Benedict Anderson⁵ para reforçar a compreensão sobre o processo de “invenção” da nação no sentido de forjar uma identidade nacional. Anderson descreve a nação como uma comunidade política imaginada, ele cunha o termo “comunidade imaginada” para analisar o conceito de nacionalismo e o processo de construção de uma identidade nacional. Para o autor, comunidade imaginada pode ser pensada como a

4 GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism*. New Jersey: Blackwell publisher, 1996.

5 ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso publisher, 1991.

formação de uma identidade nacional compartilhada entre uma nação e a população. As pessoas percebem a si próprias como um corpo homogêneo e a comunidade “é imaginada porque os membros, mesmo da menor nação, jamais conhecerão a maioria de seus concidadãos, os encontrarão, ou mesmo ouvirão falar deles, mas na mente de cada um desses membros vive a imagem de sua comunidade” (ANDERSON, 1991, p. 6, tradução livre do original em inglês). Logo, a identidade nacional “é uma categoria social discursivamente construída, expressa e percebida por diferentes linguagens: escritas, corporais, gestuais, imagéticas, midiáticas” e “implica a produção de discursos portadores de signos de identificação” (MORENO, 2014, p. 7-8)⁶.

Em resumo, o estado-nação é um projeto político e econômico que se mantém através dos indivíduos pertencentes a essa nação e que precisam, através do sentimento nacionalista, criar uma identidade nacional que os faça acreditar neste pertencimento. A construção deste sentimento é dual, pois parte de uma série de elementos que podem já estar imbuídos a um grupo de indivíduos devido a fatores históricos, mas que em grande parte também são reforçados de forma vertical através de mitos de comunicação em massa como um projeto pensado pelas classes dominantes e os intelectuais. Essa segunda acepção ocorre principalmente em nacionalismos tardios.

Entendendo o nacionalismo como uma ação pensada para desenvolver um sentimento de pertencimento nos membros de uma comunidade, partamos agora para a busca por essa identidade nacional brasileira.

1. O indígena como símbolo

O professor Gustavo, na primeira aula do curso sobre o texto “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1936), traz uma abordagem histórica aproximando o indianismo romântico aos atuais estudos de literatura indígena no Brasil. Ao ressaltar a preocupação de Magalhães sobre a falta de documentos e documentação sobre a literatura Brasileira na época, Gustavo também aproxima essa

6 MORENO, JC. Revisitando o conceito de identidade nacional. In: GUIMARÃES, Valéria; LUCA, Tania Regina de; RODRIGUES, Cristina Carneiro; (Org.). *Identities brasileiras: composições e recomposições*. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 7-29. Desafios Contemporâneos collection. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/h5jt2/pdf/rodrigues-9788579835155-03.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

realidade histórica brasileira de 1936, 100 anos após a independência do Brasil, com a atualidade dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), mais especificamente, Moçambique, onde atua como leitor, já que hoje, 75 anos após sua independência de Portugal, o país encontra-se com uma preocupação semelhante ao que concerne à falta de documentos sobre sua própria literatura, a dos nativos.

A origem da literatura brasileira é colocada em questão, a ruptura do Brasil Colônia e a tentativa de ruptura com mentalidade colonizada. Neste contexto, surge o romantismo, que chega com “o tratamento literário do nacionalismo”. A questão do índio ressaltada por Magalhães também é amplamente trabalhada por Gustavo, assim como a falta de orgulho em ser brasileiro e o desconhecimento de sua própria terra.

A segunda aula do programa fala também sobre romantismo, mas sobre os textos de Gonçalves Dias. Na aula ministrada por Gabriel Borowski, professor no departamento de estudos portugueses e tradução da Universidade Jaguelônica, em Cracóvia, a trajetória de Gonçalves Dias é semelhante à de Gonçalves de Magalhães e à de todos, ou quase todos, os escritores românticos apresentados aqui, como também José de Alencar, que será tema da quarta aula: homens brancos e estudados da elite que viajaram e tiveram boa parte de sua formação na Europa. O foco da aula de Gabriel é o poema “I-Juca-Pirama”. Após um precioso resumo da obra, ele abre um parêntese à questão indianista e, de uma forma muito perspicaz, pontua a questão de identidade nacional dentro de um contexto histórico-social. Em sua busca por uma identidade nacional, o escritores nacionalistas desta época buscavam elementos do Brasil que poderiam diferenciá-lo, sobretudo buscando um distanciamento com a Europa e Portugal, e, fora a natureza distinta brasileira, tinham que estabelecer um novo herói nacional e esse se formou na figura do índio, mesmo que de uma forma afetada. Como afirmou Gabriel, os escritores ressaltavam “vários elementos da cultura indígena, mas algumas coisas não estão batendo certo do ponto de vista antropológico”, já que os moldes e estruturas do poema e dos romances ainda se prendiam aos moldes europeus da narrativa. Outro ponto interessante ressaltado é o fato de que não era possível fazer do negro uma figura nacional, pois a elite letrada era escravocrata. Naquela época, em torno de 90% da população era

analfabeta e, desta forma, restava apenas a figura do índio como o ideal para essa busca por uma literatura nacional.

A professora Fernanda Oliveira também ressalta em sua aula sobre José de Alencar a busca por uma “expressão autêntica de nacionalidade. E também esse nacionalismo, esse ufanismo, esse orgulho de ser brasileiro” e a busca pelo ideal indígena e selvagem, e cita Antônio Candido⁷ que diz:

Naquele momento de independência recente, era estrategicamente oportuno minimizar o vínculo com as literaturas matrizes, [...] mesmo sendo preciso usar para isso uma espécie de farisaísmo patriótico, pois os escritores continuavam normalmente imitando e citando os modelos europeus, assim como as modas passavam de lá para cá (CANDIDO, 2002, p. 89).

A fala ressalta que o romantismo histórico foi muito importante, mas ilusório e um tanto hipócrita. Podemos, portanto, perceber uma concordância dos professores-pesquisadores sobre o Romantismo, e mais especificamente sobre a questão indígena.

A busca por elementos distintivos da cultura brasileira naquela época levou os escritores a criar um imaginário indianista no qual se pretendia valorizar as raízes indígenas, mas que ainda não conseguia se distanciar dos moldes europeus. Essa idealização da figura do índio era algo que não se sustentava historicamente, já que as correntes ideológicas positivistas que pairavam sobre o Brasil vislumbravam a modernidade, que entendia que os indígenas deveriam ser respeitados, mas isso significava sua inserção na sociedade “civilizada”, e justificavam meios autoritários para alcançar esses objetivos.

A questão indígena ressaltada pelo indianismo nada tinha nada a ver com o respeito a essa população e seus direitos de pertencimento e existência como povo brasileiro, essas questões só chegam muito depois em nossa sociedade, como já foi ressaltado pelo professor Gustavo, quando cita a literatura indígena atual:

Vale destacar que, embora o Brasil tenha mais de 170 línguas e cerca de 300 etnias espalhadas pelo seu território continental, a literatura indígena, feita por índios, só foi reconhecida em 1979,

7 CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

à época da “Poesia marginal”, com a publicação de poemas de Eliane Potiguara, e em 1980, com o livro *Antes o mundo não existia*, de Umúsin Panlón Kumu e Tolamân Kenhíri. Nos anos 1990 essa literatura se desenvolveu ainda mais, consolidando-se a partir dos anos 2000, incorporando-se ao sistema literário – obra, leitura e tradição – por meio de centenas de bons literatos e pensadores, dentre eles: Ailton Krenak (1953-), Davi Kopenawa (1956-), Kaká Werá (1964-), Daniel Mundukuru (1964-).

Voltando a questão de criação da identidade nacional, ressalta-se ainda um parêntese feito pela professora Fernanda sobre a literatura nacionalista chilena de 1840, um processo com muitas semelhanças ao processo brasileiro, mas que deixou esse procedimento de criação e desenvolvimento do mito da nação mais explícito. Com surgimento de um grupo de intelectuais liderados por José Victorino Lastarria, trinta anos após a independência do Chile, torna-se óbvia a necessidade de uma literatura local. Em sua fala, a professora cita Lastarria, que ressalta a falta de uma literatura “nossa”, chilena, onde falariam sobre a expressão de sua sociedade. A teórica Carmen Balart⁸, também citada por Fernanda, diz: “Se a literatura ajuda a nutrir uma cultura nacional, então ela se torna o veículo apropriado que ensina sobre a vida” (BALART, 2010, p. 141, tradução livre do original em espanhol), reafirmando a noção da invenção de uma nação através da criação de uma cultura nacional, entre outras, pela literatura. Um procedimento que, como já dito, se repetiu não apenas na América Latina, mas na construção de todas as nações ocidentais entre o final do séc. XVIII e o início do séc. XIX.

2. A questão do negro

A terceira aula apresenta uma escritora brasileira que, há duas décadas, não teria sido mencionada. Seu apagamento da história é algo emblemático dentro da historicidade brasileira e sua redescoberta marca nossa atualidade de releituras históricas muito importantes para o desenvolvimento da identidade nacional atual brasileira. Duas aulas, a quinta e a sexta, foram

8 “Si la literatura ayuda a crear una cultura nacional, entonces, se convierte en el vehículo apropiado que enseña a conocer mejor la vida”. BALART, Carmen. *Temas de la narrativa moderna chilena: del Romanticismo al Naturalismo. Contextos, estudios de humanidades y ciencias sociales*, n. 23, 2010, p. 137-153. Disponível em: <<http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/393/385>>. Acesso em: 1º nov. 2022.

dedicadas ao escritor Machado de Assis, que é um dos maiores nomes da literatura brasileira e que, segundo especialistas de estudos sobre a negritude no Brasil, teve sua identidade embranquecida por décadas. Maria Firmina dos Reis e Machado de Assis, escritores também românticos, tinham perfis bem distintos dos três autores acima tratados, eram afrodescendentes, não pertencentes à elite e não estudaram na Europa. Tanto seus traços específicos étnicos como a forma com a qual seus perfis foram historicamente tratados são muito importantes para entendermos a tentativa de constituição da uma identidade nacional brasileira no que diz respeito à identidade étnica da nação.

Na aula de número 3, os professores Alexandre Ferreira Martins e Thamís Larissa Silveira, respectivos leitores na Coreia de Sul e no Japão, apresentaram a autora e sua obra *Úrsula*, publicada pela primeira vez em 1859. A aula teve como foco o capítulo dois do romance, que se diferencia da maioria dos romances da época, pois apresenta uma temática abolicionista que retrata o distanciamento hierárquico da sociedade brasileira. A escritora trata a questão da escravidão de forma aberta, como um sistema de opressão que desumaniza pessoas, e é o primeiro romance que trata da escravidão do ponto de vista do escravizado, como pode ser visto pelos trechos citados na aula pelos professores. Como reflexo de uma sociedade na qual a maioria dos escritores eram homens e brancos, e em que muitos deixavam clara sua posição favorável ao regime escravocrata, essa autora e suas obras foram ignoradas pelos manuais de estudos literário e caíram no esquecimento até 1962, quando “foi recuperada em um sebo do Rio de Janeiro pelo historiador Horácio de Almeida”. Essa descoberta provocou uma releitura histórica de nossa tradição literária e denunciou a questão de poderes de criação histórica onde se evidencia aquilo que vai ou não ganhar visibilidade em uma determinada época histórica.

Fora o romance *Úrsula*, a escritora publicou, entre outras obras, o conto “A Escrava”, narrativa que descreve uma mulher participante ativa da causa abolicionista. O conto curto, publicado em 1887, narra a história da escravizada Joana, que, assim como Susana em *Úrsula*, tem sua história narrada a partir da noção de liberdade e que representa as pessoas negras como sujeitos autônomos, algo inovador dentro do discurso literário brasileiro do século XIX. A história do escravizado Túlio também se pauta em sua

bondade, e, após ajudar Tancredo, par românico de Úrsula, ao ser indagado por sua recompensa, ele afirma só desejar que os escravos que cruzarem o caminho de Tancredo sejam tratados com respeito. Apesar de ter sido escrito num período de extremo nacionalismo, o romance destoa desse momento pelo modo como mulheres e negros são retratados, confrontando alguns pontos da mentalidade da época. Assim como ressaltam os professores, a produção literária de Maria Firmina dos Reis é um dos maiores registros históricos da construção de uma nação marcada pelas desigualdades que, por séculos, se baseou na divisão explícita racial.

Machado de Assis apresenta em suas obras uma perspectiva inovadora e crítica para sua época em seu texto “Notícia da atual literatura brasileira” de 1873, discutido pelo professor e escritor costarriquense Alfonso Chase Brenes, que faz uma análise do contexto brasileiro no qual o texto foi escrito e o aproxima do contexto da Costa Rica. Esse texto genial de Machado de Assis se inicia pelo reconhecimento do escritor ao “instinto de nacionalidade”, essa preocupação dos escritores a dar uma “fisionomia própria ao pensamento nacional”, mas, em contraposição ao pensamento até agora exposto pelos escritores nacionalistas, ele propõe que a nacionalidade do autor está mais na sua sintonia com seu tempo do que na tentativa de expressar a cor local, como tinha sido feito até aquele momento. Segundo Brenes, esse texto “é uma carta de emancipação literária, cultural e quase política de um escritor tão profundamente crioulo quanto ele, mas com uma grande cultura de leitura”, vinda de um escritor que, diferente dos citados acima, “nunca deixou seu país e cujo trabalho estava sempre centrado em suas tarefas do dia a dia” (tradução livre do espanhol). Machado é esse escritor ímpar e é reconhecido por ter uma visão à frente de seu tempo. A questão política de reflexão sobre seu tempo mostra-se bem clara também em sua última obra, *Esau e Jacó*, objeto da aula de número seis ministrada pelo professor convidado Valteir Vaz. Em sua aula, o professor oferece um breve resumo do livro em si e ressalta toda sua simbologia, fortemente embasada pelo período histórico desta época, a transição política da monarquia à república, que é outro momento importante em nossa história no que concerne à busca por uma identidade nova nacional e no desejo de se livrar de vez do passado colonial representado pela presença da monarquia. O professor também ressalta que, em sua obra, Machado não apoia nem um lado nem o outro, mas critica ambos: “Nada escapa à sua crítica, nada escapa à sua visão, vamos

assim dizer, política do momento”. Ao final, o professor retoma a temática da “cor local”, muito discutida e recomendada pela crítica literária da época, e retoma a questão do universal *versus* o local da literatura machadiana e de como o escritor consegue encontrar um equilíbrio sobre essa tensão em suas obras.

Machado foi um grande leitor e crítico da sociedade e do seu momento histórico. Nada escapava à sua ironia ácida. Mas, e a questão da negritude, da sua negritude ou da aparente falta da “questão negra” em sua obra; como podemos avaliar sua vida e obra sobre essa perspectiva? Essa “falaciosa falta” da questão negra foi repetida e estudada por muito tempo nos manuais literários brasileiros, que a princípio ignoraram o fato de Machado ser afrodescendente e por fim lhe atribuíam uma certa neutralidade à temática escravocrata. Esses pontos voltaram a ser discutidos recentemente e são reavaliados, por exemplo, pelo professor Eduardo de Assis Duarte em seu livro *Machado de Assis afrodescendente*⁹. Ele afirma que a obra machadiana trata, reflete e denuncia em diversas partes a escravidão e o racismo. No que se refere à questão histórica do embranquecimento do autor, lembrando que em seu atestado de óbito consta que ele era branco, e que a análise de sua obra nunca antes focara essa questão de forma mais minuciosa, seus críticos sempre o retrataram como indiferente à escravidão em sua vida e obra. Sobre isso o professor Eduardo pontua: Como o maior escritor brasileiro poderia ser reconhecidamente afrodescendente num país escravocrata com racismo estrutural?

No Brasil, o que prevalecia nesse período histórico não era os direitos igualitários, mas sim um estado paternalista aos brancos e de extrema opressão aos escravos; a falta de inclusão social e o analfabetismo e a propagação de ideias hegemônicas da superioridade da “raça branca”. Desta forma, indagar a respeito da negritude do escritor soava, no mínimo, estranho para seus leitores.

Assis Duarte afirma que o tom de Machado de Assis engendra uma contranarrativa ao pensamento hegemônico da época, que pregava o mito da democracia racial e o escravismo benigno praticado nos trópicos, através de sua ironia corrosiva que denunciava a sociedade e seus costumes. Um

9 DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2007.

bom exemplo é o conto “A mulher pálida” (1881), que conta a história de um rapaz que procura a mulher mais pálida do mundo para se casar, uma sátira que reflete a eterna obsessão brasileira pela branquitude europeia.

Dentro desta linha de busca identitária, temos uma mulher negra romancista que foi ignorada pela crítica e um escritor negro que foi embranquecido, o que reflete muito bem a busca identitária da elite brasileira guiada por um embranquecimento histórico. Um percurso árduo de uma sociedade escravocrata que almejava um embranquecimento da nação e que, por séculos, negou a negritude como traço nacional. O professor Alexandre e a professora Thamís ressaltam que, junto com Maria Firmina dos Reis, autores como “Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Jeferson Tenório, Itamar Vieira Júnior, entre tantos outros”, formam um caminho “outro” da literatura brasileira, que mostra um lado da história brasileira que se afasta do almejado pela construção nacional promovida pelas forças verticais.

3. O Modernismo e a eterna busca do nacional

As professoras Ana Paula Freitas de Andrade, leitora no Paraguai, e a professora Mariana do Nascimento Ramos falam na última aula do curso sobre Mário de Andrade e o Modernismo. Elas traçam um amplo e detalhado panorama sobre esse nome e esse momento histórico tão importante para a literatura brasileira na busca de uma identidade nacional, que, ainda no início do século XX, se pautava em padrões artísticos que visavam europeizar a realidade brasileira.

Até então víamos uma tentativa de ignorar aspectos inegáveis de nossa sociedade, como a miscigenação, e aspectos mais periféricos distantes da realidade daqueles que produziam e consumiam arte, que era restrita a uma pequena elite alfabetizada, já que, em 1920, a taxa de analfabetismo ainda era de 71%. Mário de Andrade e os artistas modernistas trouxeram uma proposta que visava inovar o fazer artístico buscando retratar os traços genuinamente brasileiros, o que incluía retratar o gentílico brasileiro. A sétima aula encerra essa viagem retratando um poeta múltiplo, um intelectual além de seu tempo cuja “trajetória literária [...] é guiada pela busca tenaz da identidade brasileira – em si e no outro, num jogo de espelhamento sempre simbiótico,

de se enxergar naquilo que caracteriza a expressão de brasilidade”, como ressaltam as professoras.

O modernismo brasileiro, tendo como marco inicial a Semana de Arte Moderna de 1922, foi mais um marco histórico da busca por independência e pela brasilidade literária e artística. Suas principais obras foram, e ainda são vistas, como materiais capazes de cristalizar simbolicamente uma cultura nacional de valor internacional e que, além de reter valores culturais e políticos, serviu como símbolo identitário. O modernismo brasileiro surgiu com a intenção de romper os padrões artísticos tanto na forma de fazer arte como nas temáticas, buscando mais uma vez construir, de forma vertical, ou seja, de cima para baixo, a nossa identidade nacional, mas desta vez essa tentativa tentou genuinamente retratar facetas do país e da cultura antes ignoradas.

Mário de Andrade, 20 anos depois, promove uma autocrítica que também foi trazida pela professora Ana Paula durante a aula:

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. [...] E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem.¹⁰

Essa autocrítica, impulsionada sobretudo pelo momento histórico vivido no Brasil, a ditadura do Estado Novo, traz o questionamento da efetividade desta revolução artística, sobre seu alcance, principalmente a nível social.

Apesar de sua importância histórica, seguindo o próprio questionamento do poeta Mário de Andrade, a partir de 1975 começam a surgir algumas críticas ao movimento modernista, principalmente sobre o seu centralismo e o posicionamento canônico dos artistas. Estudos recentes continuam a discutir, descobrir, redescobrir, polemizar e desconstruir o movimento, o que demonstra seu grande potencial de pesquisa e influência dentro da história da arte e da literatura brasileira.

10 ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

Esse centralismo artístico-cultural em um movimento vertical, fora exceções pontuais, foi o que preponderou na busca de identidade nacional brasileira por séculos. É um fato que vem mudando radicalmente nas últimas décadas, nas quais há um crescente movimento de arte e literatura periférica.

Ainda hoje a segregação urbana é uma das faces mais importantes da desigualdade social no Brasil e parte promotora dela. Essa segregação, junto a um sentimento político-social, unida ao posicionamento marginal de alguns grupos sociais, culminou no surgimento de uma rede de produção cultural independente cuja novidade consiste na representação e divulgação da identidade local. Dentro destas manifestações encontra-se a literatura marginal, na qual os próprios autores das obras são marginalizados por uma sociedade que não lhes dá ouvidos ou voz para falar. Na escrita, eles encontraram um modo de mostrar sua revolta e a busca por reconhecimento social e étnico. Nas últimas décadas, o Brasil tem passado por diversas transformações do modo de produção e distribuição de conhecimentos, novas tecnologias e novas formas de comunicação que apresentam uma nova face da identidade nacional.

4. Antropologia periférica

No final da década de 90, no Brasil, a palavra “marginal” ganha um novo significado dentro da literatura e passa a denominar a literatura produzida pelo ser marginal, ou seja, daquele que vive na periferia. A periferia e a marginalidade sempre encontraram espaço em nossa literatura. Durante toda nossa história literária a desigualdade da sociedade brasileira e os tipos por ela produzidos serviram de temas para romances hoje canônicos como *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e personagens como Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, e a figura do sertanejo em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Mas agora o foco é outro: a leitura periférica é algo que sempre acontecia do centro para a margem, e de cima para baixo, com algumas exceções, como mencionado acima, mas agora há a inversão de olhares, é a margem contando e refletindo a margem, e traz desta forma a visão do marginal que vive diariamente o que conta, proporcionando assim uma visão menos estereotipada e mais original dos acontecimentos, temas e discussões. Esse olhar interno das produções da periferia e não sobre a periferia provocou uma alteração na identidade da produção literária e cultural.

O marco inicial desse processo de abertura polifônica no campo literário foi o livro *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Mas o autor, apesar de ser reconhecido como precursor dessa mudança angular, pois a composição narratológica reflete diretamente a sua própria vivência social locativa de uma zona periférica carioca, ele mesmo nunca atribuiu a marca de “marginal” a seus escritos. Esse título de precursor da literatura marginal foi atribuído por alguns críticos e reconhecido pelo autor de *Capão pecado* (2000), Ferréz, que dá o pontapé inicial para a consolidação da literatura marginal atual com a publicação de três números especiais da revista *Carta Capital* voltada à literatura marginal em 2001, 2002 e 2004, um manifesto literário marginal.

Outro evento importante para a consolidação do movimento foi Semana de Arte Moderna da Periferia, que aconteceu no ano de 2007, resultado de uma efervescência de saraus e da formação de coletivos de arte nas periferias de São Paulo. Artistas da região reuniram-se para a realização de uma semana de arte aos moldes de 1922. Só que, dessa vez, tinha que ser uma semana produzida na periferia, pelos artistas da periferia e, principalmente, para a periferia, segundo o poeta Sérgio Vaz, um dos principais idealizadores da semana. Oitenta e cinco anos depois da primeira Semana de Arte Moderna, a Semana de Arte Moderna Periférica contou com a participação de cerca de 300 artistas e coletivos das áreas de literatura, teatro, dança, música e cinema.

A atitude de inversão desta força formadora é consciente e ressaltada por Vaz, que afirma: “Antes eram os intelectuais que escreviam sobre a periferia. Hoje, alguns dizem que não sabemos escrever. Estamos chegando agora pra aprender, depois de 500 anos [...] A arte sempre foi o pão do privilégio. Agora é servida no café da manhã da periferia” (VAZ apud BRUM¹¹, 2007, p. 2). Com direito a manifesto antropofágico e releitura do cartaz original da semana de 1922, a antropofagia deseja mudar a periferia, deseja afastá-la da alienação imposta pelos meios de comunicação de massa e pelo condicionamento vindo do centro, que até então tenta determinar o que seria a periferia e sua arte.

Trazer essa rápida extensão do nacionalismo literário brasileiro, no sentido de busca pela identidade nacional até a contemporaneidade, tem

11 BRUM, E. Os novos antropófagos. *Revista Época*, 2007. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/o,EDR79089-6014,00.html>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

como intenção esboçar a continuidade e a contemporaneidade do tema. Muito já foi escrito e muito poderia e será escrito, mas acreditamos que esse volume traz o essencial para iniciar um debate interessante e frutífero.

5. Palavras finais

O ano de 2022 nos traz duas comemorações de momentos importantes e emblemáticos na história do Brasil; o bicentenário da Independência do Brasil e o centenário da Semana de Arte Moderna. São momentos importantes e que trazem à luz questões relevantes sobre a formação da nação brasileira, assim como abrem espaço para debates históricos relevantes dentro das novas perspectivas e estudos decoloniais. O dia 7 de Setembro de 1822 marca oficialmente a separação política entre a colônia Brasil e o Império de Portugal. Mas a Independência do Brasil, como vimos, é um processo contínuo que se estendeu por duzentos anos e provavelmente se estenderá pelos próximos duzentos mais em forma de luta pela plena autonomia nacional e pelo desenvolvimento do país.

Pensando neste contexto histórico complexo, esse curso propôs uma reflexão sobre a busca da independência através da literatura. Desde o início do Romantismo, com o indianismo, a literatura tenta encontrar sua brasilidade, mas em um país tão vasto e com tantas vozes e polifonias culturais como o Brasil, esse foi e sempre será um trabalho árduo, até que reconheçamos a pluralidade como o traço mais profundo da riqueza de nossa constituição histórico-social, tão marcada pelos infortúnios e heranças de uma nação com origens coloniais.

Priscilla Lopes d' El Rei
Abril de 2022

Notas biográficas dos autores

Alexandre Ferreira Martins é licenciado em Letras (Português, Francês e respectivas literaturas) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com duplo diploma em português pela Universidade de Coimbra (Portugal) como bolsista do Programa de Licenciaturas Internacionais da CAPES. É mestre e doutorando em *Sciences du Langage* pela Université Paul-Valéry Montpellier 3 (França), onde também lecionou português, literaturas e culturas brasileira, portuguesa e de outros países da CPLP (2016-2019). Ainda em contexto francês, foi professor substituto na Université de Nîmes (2017) e professor adjunto de ensino e de pesquisa na Université de Poitiers (2019-2021), tendo atuado no ensino de português e de economia e política do Brasil. Desde 2021, é professor leitor, selecionado pelo Itamaraty, em cooperação com a CAPES, na Hankuk University of Foreign Studies, em Seul, na Coreia do Sul.

Alfonso Chase Brenes é um poeta e ensaísta costa-riquenho. Descendente de família americana de origem judaica, fez estudos informais no México e nos Estados Unidos, mas nunca obteve diploma formal de nenhuma universidade. Toda a sua formação intelectual, cultural e literária é autodidata. Ganhou quase todos os prêmios concedidos pela Costa Rica em vários ramos de eventos literários: Prêmio Magón e Prêmios Aquileo Echeverría para conto, poesia e romance. Ocupou cargos em várias instituições culturais e educacionais da Costa Rica: professor de oficinas literárias da Universidade Nacional; pesquisador da Faculdade de Letras e Ciências da Linguagem; diretor de extensão do Centro de Estudos Gerais; Diretor Nacional de Cultura do Ministério da Cultura, Juventude e Esportes, entre outros.

Alexandre Pilati é professor associado do departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura

(POSLIT) da Universidade de Brasília (UnB). Desde 2008, atua nos cursos de graduação em Letras-Português e Português do Brasil como Segunda Língua (PBSL). Tem como temas de pesquisa centrais a formação da literatura brasileira, a poesia e o ensino de literatura. Realizou estágio pós-doutoral na Universidad de Buenos Aires (Argentina) e foi *visiting professor* na Università degli Studi di Perugia (Itália). Atuou como consultor técnico responsável pela elaboração da *Proposta curricular para cursos de literatura brasileira nas unidades da rede de ensino do Itamaraty* (FUNAG, 2020) e foi um dos organizadores do *Panorama da contribuição do Brasil para a difusão do Português* (FUNAG, 2021). É autor, entre outros, de *A nação drummondiana* (7Letras, 2009) e *Poesia na sala de aula* (Pontes, 2017).

Ana Paula Freitas de Andrade é doutora em Teoria Literária pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e desenvolveu projetos de pós-doutorado na área de literatura brasileira, com enfoque no modernismo, junto ao Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Atualmente é leitora em Assunção (PY), no âmbito do Programa Leitorado do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

Fernanda Oliveira Matos é natural de São Paulo, Brasil. É mestre em literatura pela Universidad de Chile, formada em Letras Espanhol-Português pela Universidade Ibirapuera e cursou pós-graduação na PUC-SP na área de Ensino de espanhol para brasileiros. Possui o DELE superior e o CELU como diploma de espanhol como língua estrangeira. Atualmente é professora do Centro Cultural Brasil-Chile (CCBRACH), tradutora, assessora pedagógica e ministra oficinas de português, nas quais promove e difunde a língua e cultura brasileira.

Gabriel Borowski é o chefe do Laboratório de Estudos Brasileiros da Universidade Jaguelônica (UJ), em Cracóvia. Borowski é pós-graduado em filologia portuguesa (especialização em tradução) e pós-graduado em tradução literária (especialização em inglês) na mesma UJ, onde também defendeu sua tese de doutorado (2015). Especializou-se na literatura dos séculos XIX, XX e XXI, além de ter interesse e conhecimento nas áreas da teoria e prática literárias e antropologia da cultura.

Gustavo Cerqueira Guimarães é professor, pesquisador e editor. Doutor e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado em Psicologia e Letras pela PUC-Minas. Fundador e coeditor

da FuLiA/UFMG, revista sobre futebol, linguagem, artes e outros esportes. Atualmente, é leitor em Moçambique, atuando como professor de literatura, arte e cultura brasileiras na Universidade Eduardo Mondlane e no Centro Cultural Brasil-Moçambique.

Mariana do Nascimento Ramos possui graduação em Letras (Português/Literaturas) e mestrado em ciência da literatura, ambos pela UFRJ. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura brasileira, semiologia e português para estrangeiros. De 2013 a 2016, foi professora leitora na Fudan University, em Xangai. Em 2017 lançou, pela Record, o livro *Manual do coração partido*. É roteirista da série de ficção *Fim de comédia*, com estreia prevista para 2022 pelo Cine Brasil TV, e da série histórica *Filhas da liberdade*, vencedora do Edital SAV/MINC 2018. Atualmente, é professora leitora de língua portuguesa e literatura brasileira na Universidade de Estudos Estrangeiros de Cantão, na China.

Priscilla Lopes d'El Rei é formada em Letras com habilitação em português e alemão (língua e literatura) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara-SP, e mestre em Letras (estudos literários) pelo departamento de Letras Germânicas da Universidade de São Paulo (USP). Escreve agora sua tese de doutorado pelo Departamento de Língua e Literatura da Universidade de Bielefeld na Alemanha, cuja temática abrange análise histórica do discurso, literatura e diáspora. Foi leitora brasileira junto à Faculdade de Letras da Universidade Eotvös Loránd (ELTE) em Budapeste, onde lecionou português como língua estrangeira, cultura e literatura brasileira de 2016 a 2019. Desde fevereiro de 2021 é leitora brasileira na Faculdade de Tradução e Interpretação da Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), na qual leciona português como língua estrangeira, cultura e literatura brasileira e lusófona.

Thamis Larissa Silveira é licenciada em Letras (língua portuguesa e respectivas literaturas) e mestra em estudos da linguagem, na linha de pesquisa de linguística aplicada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde 2014 atua como professora de português como língua adicional, tendo suas principais experiências no Programa de Português para Estrangeiros da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014-2017) e no Programa Idiomas sem Fronteiras Língua Portuguesa da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (2018-2021). Além disso, atuou como

professora do Programa de Educação Continuada do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019), ministrando aulas de literatura e língua portuguesa para o 9º ano. Aliada à experiência de docência, também participou como membro da equipe de organização da Festa Literária de Porto Alegre, FestiPoa (2019). Desde 2021, é professora leitora, selecionada pelo Itamaraty, em cooperação com a CAPES, na Universidade Sophia, em Tóquio, no Japão.

Valteir Vaz possui graduação em Letras (Português/Inglês) pelo Centro Universitário Fundação Santo André (2006). Possui mestrado em teoria literária e literatura comparada, com dissertação sobre a poética de Guimarães Rosa (estabelecida a partir de sua correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís) e suas intersecções com a teoria formalista russa (2012). Possui doutorado em literatura e cultura russa pela USP (Linha de pesquisa: Semiótica da Cultura). É professor de literatura brasileira e teoria da literatura no Centro Universitário Fundação Santo André. É professor colaborador do programa de pós-graduação do Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo (USP) e professor de língua portuguesa e literaturas na Escola Técnica Estadual Jornalista Roberto Marinho.

Copyright © Fundação Alexandre de Gusmão



Acompanhe nossas redes sociais

@funagbrasil



Impressão: Gráfica e Editora Qualytá Ltda.

Papel da capa: cartão duplex 250g/m²

Papel do miolo: pólen similar 80g/m²



A Portaria nº 365 do Ministério das Relações Exteriores, de 11 de novembro de 2021, dispõe sobre o Grupo de Trabalho do Bicentenário da Independência, incumbido de, entre outras atividades, promover a publicação de obras alusivas ao tema.

No contexto do planejamento da efeméride, a FUNAG criou a coleção “Bicentenário: Brasil 200 anos – 1822-2022”, abrangendo publicações inéditas e versões fac-similares. O objetivo é recuperar, preservar e tornar acessível a memória diplomática sobre os duzentos anos da história do país, principalmente volumes que se encontram esgotados ou são de difícil acesso. Com essa iniciativa, busca-se também incentivar a comunidade acadêmica a aprofundar estudos e diversificar as interpretações historiográficas, promovendo o conhecimento da história diplomática junto à sociedade civil.

