

A invenção do **Brasil**

**O país efabulado no
Modernismo nacional**

Marcos Paulo T. Pereira



© Copyright 2016, Marcos Paulo Torres Pereira

Reitora: Prof.^a Dr.^a Eliane Superti

Vice-Reitora: Prof.^a Dr.^a Adelma das Neves Nunes Barros Mendes

Pró-Reitora de Administração: Esp. Wilma Gomes Silva Monteiro

Pró-Reitor de Planejamento: Prof. Msc. Allan Jasper Rocha Mendes

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: Emanuelle Silva Barbosa

Pró-Reitora de Ensino de Graduação: Prof.^a Leila do Socorro Rodrigues Feio

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof.^a Dr.^a Helena Cristina G. Q. Simões

Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Prof. Dr. Rafael Pontes Lima

Pró-Reitor de Cooperação e Relações Interinstitucionais: Prof. Dr. Paulo Gustavo Pellegrino Correa

Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá

Tiago Luedy Silva

Editor-chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá

Fernando Castro Amoras

Conselho Editorial

Agripino Alves Luz Junior	Julio Cezar Costa Furtado
Ana Paula Cinta	Leticia Picanco Carneiro
Antonio Carlos Sardinha	Lylia Caroline M. Rodrigues
Camila Soares Lippi	Marcio Aldo Lobato Bahia
Tiago Luedy Silva	Mauricio Remigio Viana
Eloane de Jesus R. Cantuária	Raphaelle Souza Borges
Fernanda Michalski	Robert Ronald Maguina Zamora
Giovani Jose da Silva	Romualdo Rodrigues Palhano
Jadson Luis Rebelo Porto	Rosinaldo Silva de Sousa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B869 Pereira, Marcos Paulo Torres
P63i A invenção do Brasil: o país efabulado no Modernismo nacional / Marcos Paulo Torres Pereira. – Macapá: UNIFAP, 2016.
108p.; 16x23 cm.

ISBN: 978-85-62359-41-5

Literatura. 2. Literatura brasileira 3. Modernismo. I. Pereira, Marcos Paulo Torres. II. Título

CDD 869

Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá

A invenção do Brasil

Brasil cristalizado: *Martim Cererê* e o mito cosmogônico nacional

A Teoria dos Resíduos Culturais e Literários é uma forma de análise do processo criativo de tessitura literária que, por seu caráter ecumênico, possibilita caminhar pelas vertentes fundantes da polifonia de vozes que dialogam no texto.

A expressão “residualidade” foi empregada por Roberto Pontes em *Poesia Insubmissa Afrobrasílusa* em resposta à necessidade de se estudar os sinais remanescentes de mentalidade de outros povos que, através do processo de hibridação (cruzamento entre indivíduos, culturas e mentalidades diferentes na variedade ou na espécie formando um todo novo), transmitem símbolos, valores, crenças, costumes, memória, imagens, enfim, resíduos, à produção literária de um povo.

O conceito de “mentalidade” que empregamos aqui se deve a Jacques Le Goff (LE GOFF, 1998, p. 72), que define o termo como aquilo que permanece na formação dos povos, envolta na história das estruturas mentais comuns a uma categoria social, a uma sociedade, a uma época: “a mentalidade é aquilo que muda mais lentamente”. Desse modo, compreender o objeto de estudo da mentalidade é perceber que o coletivo é o norte a ser seguido, no seu caráter temporal e a-temporal, buscando entendê-lo em sua

A invenção do Brasil

estrutura, mediante heranças, continuidades, tradição, na reprodução mental das sociedades. “Tradição”, nos moldes traçados por Gerd Alberto Bornheim (1987), é a transmissão de geração a geração forjando a permanência da mentalidade no social, ou seja, delimitando a maneira pela qual se reproduzem mentalmente as sociedades. Escreveu Roberto Pontes (PONTES, 1999b, p. 155):

Procurando agir metodologicamente, identifiquei uma espécie de literatura escrita em língua portuguesa por africanos, brasileiros e portugueses, mas que não pertencem às literaturas específicas desses povos. Verifiquei que a conformação ontológica da literatura afrobrasilusa reside precisamente na hibridação cultural que lhe é peculiar, toda cultura viva vem a ser produto de uma residualidade, a qual é sempre a base de construção do novo. Assim também é que toda hibridação cultural revela uma mentalidade e que toda a produção artística considerada erudita não passa da cristalização de resíduos culturais sedimentados.

Através de um exercício comparativista, a teoria busca comprovar o papel do imaginário e da cultura dos povos na produção literária destes, um caracterizador temporal e espacial da mentalidade de povos próximos ou distantes, tanto temporal, quanto espacial (PONTES, 1999a), mas não absorva no modelo “periodológico”, e sim nos substratos mentais absorvidos de uma mentalidade em outra (resíduos de um povo em outro) e reciclados esteticamente em suas obras através da cristalização.

Guerreiro Ramos define, em *Introdução à Cultura*, que cristalizar é recolher do imaginário e da mentalidade dos povos aquilo que é importante e que, por isso, tornou-se tradição. Todavia, tais elementos não são apenas registrados,

A invenção do Brasil

e sim re-transformados em novas situações, em novos contextos, em novas vivências, mediante a ação incessante de retomada daquilo que é significativo a esse povo.

Cristalizar é retirar do comum e do tradicional, da memória do povo, sinais que serão redivivos na obra de arte acabada. Entretanto, esse registro não sentencia o final do exercício de cristalização, pois, no contato com a obra de arte, esse cristal adotará novos significados que passarão novamente a ser objeto de revivificação simbólica.

Fustel de Coulanges (COULANGES, 1961, p. 30-31) fixou em A cidade antiga:

Felizmente, o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo no seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores. Se ele descer à sua alma poderá encontrar e distinguir nela as diferentes épocas pelo que cada uma deixou gravada em si mesma. Observemos os gregos nos tempos de Péricles e os romanos dos tempos de Cícero: levam consigo marcas autênticas, e o vestígio indubitável de séculos mais remotos. O contemporâneo de Cícero – falo sobretudo do homem do povo – tem a imaginação cheia de lendas; essas lendas lhe vêm de tempos antigos, e são testemunhas de seu modo de pensar. O contemporâneo de Cícero serve-se de uma língua cujas raízes são extremamente antigas; essa língua, exprimindo o pensamento de épocas acabadas, foi modelada de acordo com esse modo de pensar, guardando o cunho que o mesmo transmitiu de século para século. O sentido íntimo de uma raiz pode às vezes revelar uma antiga opinião ou um antigo costume; as ideias transformaram-se, e os costumes desapareceram, nas fiaram as palavras, imutáveis testemunhos de crenças desaparecidas. O contemporâneo de Cícero obedece a



A invenção do Brasil

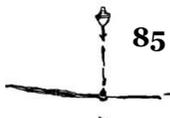
determinados ritos nos sacrifícios, nos funerais, nas cerimônias nupciais; esses ritos são mais antigos do que ele, e a prova é que não correspondem mais às suas crenças. Mas, olhando de perto os ritos que observa e as fórmulas que recita, encontrar-se-ão vestígios do que os homens acreditaram quinze ou vinte séculos atrás.

A teoria dos resíduos apodera-se desse conceito a fim de estabelecer os caminhos no imaginário que foram percorridos pelo escritor na tessitura da obra literária, resgatando da memória e da mentalidade aquilo que é tradicional, e que foi re-transformado – cristalizado – num todo novo repleto de sentido.

Esse “apoderar-se” do passado torna redivivo o que passou, não como mera cópia – insistimos –, ou imitação, mas como recurso que possibilita estreitar as relações entre texto e memória do autor, texto e memória do leitor.

Ora, se a cultura de um povo é composta de resíduos de realidade, sedimentos (étnicos, culturais, históricos, artísticos etc.) que serão novamente materiais de criação simbólica, então se tornam fértil campo os estudos provenientes da presença das atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante que se tornam redivivas no texto literário.

A expressão “hibridações culturais”, conceito operacional indispensável à compreensão da identidade dos povos foi utilizada por Massimo Canevacci em *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*, ao referir-se ao cruzamento entre indivíduos, culturas e mentalidades diferentes na variedade ou na espécie formando um todo novo. Devemos ressaltar que a obra de Canevacci, apesar de apresentar uma série de falhas de análise acerca da cultura brasileira, foi feliz em apontar a *hibridação* entre culturas como o responsável pela criação do sincretismo na vida de



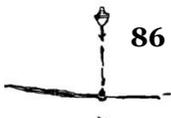
A invenção do Brasil

povos que se relacionaram (mediante relações de colonização, de trocas comerciais etc.), gerando a transformação dos modos tradicionais de produção cultural, consumo e comunicação, além de influenciar o viver comum, gerando também novos sinais de identidade e de mentalidade, remodelando as relações entre os níveis alheios e familiares.

Devemos compreender que toda abordagem de grupo étnico define que há fronteiras entre os grupos, mas a ação da hibridação e da mestiçagem, ou seja, o encontro dos universos mentais e de raças gerando uma nova representação identificatória, alarga e confunde essas fronteiras. Entre hibridação e mestiçagem há diferenças, pois esta última, por ser de ordem biológica, não atende a nosso objetivo, bastando para tanto entendermos e analisarmos a hibridação como a criação de relações sociais próprias a um povo em formação, através de resíduos e reminiscências, formando uma nova identidade. Escreveu Gruzinski (2001, p. 78):

As relações entre vencedores e vencidos também assumiram a forma de mestiçagens, alterando os limites que as novas autoridades procuravam manter entre as duas populações. Desde os primeiros tempos, a mestiçagem biológica, isto é, a mistura de corpos – quase sempre acompanhada pela mestiçagem de práticas e crenças –, introduziu um novo elemento perturbador.

Mestiçagens e hibridações não ocorrem necessariamente de forma simples. Muitas vezes – e talvez na maioria das vezes, conforme a necessidade de defesa de identidade dos povos – estas são marcadas por violência e dor. Outras vezes, no entanto, a hibridação se dá de forma silenciosa, sem que



A invenção do Brasil

os povos percebam a ação da hibridação até que elas já façam parte de sua cultura. Nas palavras de Bhabha (1998, p. 21), “uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica”.

Ora, o contato entre povos, seja através de fronteiras e relações de cooperação, seja através de relações de dominação (bélica, econômica, cultural etc.), não passa incólume, sempre deixa marcas que, ainda conforme Gruzinski, dificilmente podem ser determinadas quanto ao seu início e fim, tornando-se (quando o povo dominado tem consciência dessa aculturação e deculturação, e decide lutar contra elas) perturbações em cadeia na identidade primária; quando não, de forma consciente ou inconsciente, acabam gerando um espírito de igualdade com o outro povo.

Entretanto, seja qual for a forma de contato e hibridação, o fruto acabado desta é uma nova identidade, singular em relação às anteriores que a formaram, gerando um novo sentimento de pertencimento e uma nova mentalidade.

Conceitos que nos serviram à compreensão do processo de cristalização de uma ideia de Brasil na obra *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo.

Cassiano Ricardo, autor de *Jeremias sem chorar* (1965) e *Deixa estar, jacaré* (1931), entre tantas outras obras, experimentou com a palavra em seu fazer lírico. Sua primeira obra publicada, *Dentro da noite* (1915), de tendência simbolista, apresentou à literatura brasileira um autor em constante transformação de sua arte, que passou do parnasianismo do *Jardim das Hespérides* (1920) para a interiorização do homem em *Um dia depois do outro* (1947), até chegar ao nacionalismo de *Martim Cererê* (1928).

A invenção do Brasil

Praticante de um lirismo de estilo, ou seja, da plena consciência do poético e dos recursos da palavra na construção do todo significativo da poesia, Cassiano Ricardo construiu uma linguagem pautada pela recriação e pela necessidade de ousar na investigação do mundo através da poesia, no intuito de conhecer e sentir. Nas palavras de Nereu Corrêa (CORRÊA, 1976, p. 83) foi “um poeta que parte do racional para o lírico, mas do racional catalisado pelo lírico”.

Cassiano foi um daqueles casos raros de artífices que não se satisfaz e não se deixou estagnar nas experiências e linguagens da arte: sua obra estrutura-se na constante depuração da forma e da expressão. O exercício, ou melhor, a necessidade de experimentação que reclama de seu ofício é o que o faz modificar seus poemas e livros publicados (A 2ª edição de *Vamos caçar papagaios*, de 1933, por exemplo, pouco traz em comum com a 1ª, de 1926). Assim, *Martim Cererê*, editado pela primeira vez em 1926, teve nas edições subsequentes modificações e/ou acréscimos de novos trechos. Em 1938, prefaciada por Menotti Del Picchia, surgiu a edição “definitiva” daquele poema, a 6ª, para ser modificada novamente em 1944, na 7ª edição. A edição definitiva – de fato! – foi a 11ª, em 1962, editada pela Saraiva S/A e ilustrada por Tarsília do Amaral.

Sobre *Martim Cererê*, escreveu Mário da Silva Brito (BRITO, 2004, p. 38):

Oriundo dos rascunhos que são Borrões de verde e amarelo e *Vamos caçar papagaios* ambos de 1927, propõe uma visão épica da história pátria, exalta o bandeirismo, busca uma mitologia nacional, vincula-se à civilização cafeeira e à civilização industrial. É, ao mesmo tempo, poema ligado à terra e à grande cidade. É o produto de um momento de

A invenção do Brasil

grandeza, de formação, de uma consciência de grandeza. Canta uma raça nova, produto da miscigenação e que deveria resultar num tipo especial de brasileiro – o brasileiro filho de todos os povos, feito da percentagem de todos os sangues – do branco, do índio, do preto e de todos os imigrantes. É um livro didático que ilustra a tese da “democracia biológica”, ou seja, a democracia fundada na ausência de preconceitos de sangue.

Seu enredo, nas palavras do autor (RICARDO, 1978, p. 164), estrutura-se do seguinte modo:

- 1) A moça bonita morava na Terra Grande. Chamava-se Uiara.
- 2) Um índio quis casar com ela, mas a moça bonita exigiu a Noite, porque tudo era sol (só Brasil).
- 3) O índio descobriu que a Noite estava dentro do fruto da tucumã – espécie de fruto proibido. Foi colher o fruto, mas abriu-o antes da hora, e pronto. Não pôde casar com ela.
- 4) Nisto chega o marinheiro, o homem branco, e se declarou candidato. – Vá buscar a Noite.
- 5) Então o marinheiro partiu e foi buscar a Noite. E trouxe a Noite (a noite africana), no navio negreiro.
- 6) Então a Uiara se casou com ele.
- 7) Então nasceram desse matrimônio racial os Gigantes de Botas, que sururucaram no mato.
- 8) E que foram deixando, por onde passavam, o rasto vivo dos caminhos, dos cafezais e das cidades.

Sobre a obra, Corrêa (1976, p. 44) escreveu que

Cassiano Ricardo procurou fazer do seu poema, não um simples corolário de espírito grupal (presente nos ideais Modernistas), mas uma obra que, refletindo esse espírito

A invenção do Brasil

em suas dimensões nacionalistas, fosse capaz, ao mesmo tempo, de ultrapassar as fronteiras históricas daquele momento.

O diferencial de *Martim Cererê* reside nas transformações das *formas simples* em formas literárias – elevadas à máxima potência no “limar” do verso de Cassiano Ricardo –, à proporção que o espírito do Brasil menino se cristaliza na poética dos poetas e dos heróis. *Formas simples* foi conceito cunhado por André Jolles como os traços de espírito de uma comunidade nas histórias e nas produções imateriais populares e folclóricas. Pertencem a este universo cristalizado as lendas, os mitos, as gestas, os provérbios, os casos, os contos, as memórias, os traços de espírito, as adivinhações, a música folclórica...

As formas simples nascem da disposição mental do povo em cristalizar o ser e/o acontecimento referencial num gesto verbal, através de propriedades específicas de querer dizer e significar. Estas surgem da necessidade de tornar o ser ou o fato analisado mais próximo de si e da comunidade na qual está inserido o indivíduo, transformando-se em marcador de identidade o substrato desta cristalização. Suzi Frankl Sperber (1997, p. 99) assevera:

Entendo as formas simples com o sentido apresentado por Andre Jolles: opções não abrangidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, ainda que possam ser utilizadas por todas elas. Encontram-se na oralidade e na escrita, mas provêm da oralidade. São pré-literárias, precedendo as manifestações realizadas historicamente na cultura literária e virtuais, podendo realizar-se ou não, escolhidas por autores conforme o seu código cultural literário, social e histórico. São blocos de sentido e forma

A invenção do Brasil

encontráveis em variantes e sequências da ação relatada ficcional e historicamente. Correspondem a uma experiência pré-literária caracterizada fundamentalmente pelo esforço em atribuir um sentido global, de totalidade, a um fenômeno ou conjunto deles. Reúne eventos que tematizam a realidade interna e externa do ser humano, porém de modo a superar o limite do instante e do fragmento.

A ação das formas simples se perfaz em dois aspectos: o ideológico e o linguístico. O indivíduo, na ação contínua da linguagem através da fala, transforma o fato e/ou o ser, empregando seu conhecimento linguístico e prévio de mundo, em conceito assimilado do ideológico para o linguístico. Entretanto, à medida que esses conceitos são cristalizados nas inter-relações sociais das comunidades, passam a fazer parte novamente do campo ideológico, servindo de substratos a novas formas simples e demais produções imateriais da comunidade.

David Gonçalves (GONÇALVES, 1998, p. 37) assevera que “se o povo estabelece tais inter-relações e as conserva, temos o nascimento, a vida e a continuidade das formas simples, podendo desaparecer ou dar origens a outras possíveis formas”. Ligia Marccone Averbuck (AVERBUCK, 1985, p. 143) afirma:

Ao mergulhar no inconsciente coletivo e individual, para construir seu texto, o poeta traz à tona todo um sistema de associações que, constituindo o tecido do discurso, obedece a motivações persistentes. Identificar o sistema destas motivações significa clarear os princípios do poema, seus rumos e sua proposta: a organização das palavras do texto não se faz, de modo algum, de forma casual. (...) O critério

A invenção do Brasil

de seleção destas imagens pode falar não apenas de uma certa realidade, mas o faz também, certamente, com a organização perceptiva do poeta.

Desse modo, o autor de *Martim Cererê* recria, através de seu estilo – e de sua percepção de mundo –, o substrato da cultura imaterial do povo brasileiro. A hibridação como mote da obra, no que tange à forma e ao conteúdo (a miscigenação do povo brasileiro), evidencia-se desde a dedicatória (RICARDO, 1978, p. 2):

O seu nome indígena era Saci-pererê. Devido à influência do africano o Pererê foi mudado pra Cererê. a modificação feita pelo branco foi para Matinta Pereira; e não era de se estranhar (diz Barbosa Rodrigues, no seu *Poranduba Amazonense*) que ele viesse a chamar-se ainda de Matinta Pereira da Silva. Daí *Martim Cererê*. É o Brasil-menino a quem dedico este livro de histórias e figuras.

Em “Coema Piranga”, primeiro poema da obra, encontramos sinais de permanência da narrativa do Gênesis judaico-cristão da criação do mundo cristalizados no mito indígena de criação do Brasil.

De primeiro no mundo
só havia sol mais nada
noite não havia
havia só amanhã
uma manhã espessa
com a coroa de plumas
vermelhas à cabeça
só manhã no mundo
pois noite não havia
só manhã no mundo

A invenção do Brasil

sem nenhuma ideia
de haver noite nem dia
era tudo o Brasil
tudo era madrugada
não havia mais nada
todas as mulheres
eram filhas do sol
na manhã gentil
e os homens cantavam
que nem pássaros nus
pelos galhos das árvores
sem noite sem dia
porque só havia só um
noite não havia
no começo do mundo
tudo era madrugada
tudo era só mais nada
tudo amanhecia
permanentemente
num contínuo arrebol
Sem ara nem pituna
sem noite nem dia
cantava o tié-piranga
num ramo do sol
sem nenhuma ideia
de uma noite haver noite
ou de um dia haver dia
mas dois frutos havia
e num deles morava
a Noite no outro o Dia
mas ninguém sabia
em que galho em que arbusto
é que a noite estaria
e onde estava o dia
não havia o medo



A invenção do Brasil

de perder a hora
ou contar-se um segredo
só havia sol se rindo
se rindo grande e real
como ruivo animal
dentro do matagal
de primeiro no mundo
noite não havia
tudo era mesmo dia
de tanto sol que havia
era o tempo imóvel
não havia esta coisa
chamada noite e dia
só havia sol mais nada
noite não havia
só manhã no mundo
noite não havia

Para Suzi Sperber (Sperber 2009, p. 281), o “mito dá uma explicação holística do mundo”, servindo à comunidade como coordenadas éticas da vida humana em sociedade que regulam a relação consigo mesmo e com a alteridade. As palavras de Sperber dialogam com as de Jolles, que vaticina:

O homem pede ao universo e seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos; recebe então uma resposta, recebe-a como responso, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo e seus fenômenos fazem-se conhecer. Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a Forma a que chamamos de Mito (1976, p. 88).

O mito, como sistema de comunicação, como modo de significação, estrutura-se não pelo objeto de sua mensagem,

A invenção do Brasil

mas pela forma como o profere, abrangendo espaço e tempo específicos, condicionantes de identificação, a partir da ótica de valores sociais, servindo de modelo ao ouvinte/leitor, de arquétipo de vivência, responsável por influenciar escolhas que este fará em seu cotidiano.

Ulterior à constituição mítica de uma narrativa é a significação das ações desempenhadas em detrimento a ações comuns e/ou utilitárias. Nos mitos, essas ações, imbuídas de porquês, tematizam liames às ações do indivíduo em sociedade, chegando até, em determinadas situações e contextos, a criar uma ritualização dessas ações.

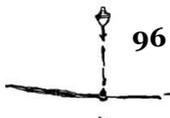
Barthes (2013, p. 205) assevera que o discurso mítico, mesmo enquadrando-se no esquema tridimensional de significante, significado e signo, torna-se um sistema de comunicação, uma mensagem particular, “visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele”, apoderando-se de signos anteriores à criação de uma nova matéria trabalhada da matéria prima recebida, “tudo se passa como se o mito deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações”. Suas palavras vão ao encontro das postuladas por Burkert (2001, p. 18): o mito “nunca existe ‘puro’ em si, mas tem por alvo a realidade; o mito é simultaneamente uma metáfora ao nível da narração”.

Um dos sentidos do mito, na ficção, é o de atribuição de valor sagrado (e verdadeiro) ao relato. Reinstaura o sagrado e com ele a distância entre o sagrado e o profano, entre o sagrado e o humano. Isso garante que o mito imponha limites ao ser humano, controlando-o. Nesse sentido, a perenidade do mito é anistórica, intemporal (Sperber, 2009, p. 329).

A invenção do Brasil

Burkert (2001, p. 48) assevera que existem três modelos de formas narrativas de mitos cosmogônicos: 1) geração de sequência de gerações, no qual uma cadeia de estirpes a partir de uma origem apresenta todo o cosmo, o natural e o metafísico; 2) o modelo tecnomórfico, no qual uma divindade criadora torna-se artífice do cosmo; e 3) o modelo do sacrifício, que se estrutura através de morte e renascimento. “Coema Piranga” é o ponto de partida da cosmogonia narrada em *Martim Cererê*, onde, além de uma cadeia de estirpes que matura o metafísico, o leitor encontrará o sacrifício que gerará hibridação e mestiçagem.

O texto bíblico diz que “no princípio criou Deus os céus e a Terra. A Terra, contudo, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas”. A priori, analisando Coema Piranga, parece-nos que o intertexto foi o exercício empregado pelo autor. No entanto, se o analisarmos apenas a través da teoria do intertexto, dois aspectos importantes da obra não serão trazidos à baila: 1) O emprego das formas simples, apontadas pelas expressões “de primeiro no mundo”, “manhã gentil” (transformada em forma simples através da alusão fonética com “mãe gentil” do Hino Nacional), “que nem pássaros nus”, “sem ara nem pituna”; e “mas dois frutos havia/e num deles morava/a Noite no outro o Dia” (na cristalização do “fruto proibido”); 2) A cristalização da mentalidade judaico-cristã: mesmo a Bíblia sendo o conjunto dos livros sagrados do Antigo e do Novo Testamento, sua presença está cristalizada nos valores e na mentalidade do povo brasileiro, indicando as escolhas conscientes e inconscientes do seu cotidiano, inclusive dos agnósticos que, mesmo não aceitando os propósitos metafísicos, acabam tendo o dia-a-dia influenciado por esse ideário.



A invenção do Brasil

Em “Amor Selvagem” temos alusão ao mágico, na figura de Aimberê (nascido já homem) servindo como referencial ao aspecto mítico da demanda que os heróis devem cumprir em busca do amor e/ou da sorte, nos moldes medievais:

Então Aimberê
nascido crescido
sem nunca chorar,
metido na sua
tanga de jaguar,
viu ela no banho
e - guerreiro moço -
se pôs a tocar
numa flauta de osso,
vil, rudimentar,
esta toada triste:
quero me casar.
Quero me casar
mas é com você.
Trança cor do mato,
olho flor de ipê.
E o pobre tapuia
metido na sua
tanga de jaguar
se pôs a chorar
sem saber porquê.

A Uiara, com sua nudez, seduzira o guerreiro.

Se, como asseverou Leyla Perrone-Moisés (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13): “a linguagem não é só um meio de sedução, é o próprio lugar de sedução” e “as línguas estão carregadas de amavios, de filtros amatórios, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora do

A invenção do Brasil

emissor”, a demanda do guerreiro nasce da beleza da donzela e de sua exigência para que haja a noite, no poema *Sem noite, não*, pois “sem noite não há segredo”, “o que há são olhos, olhos / em que o sol se reparte”. Sem a noite não há casamento, essa é a condição: “se você, meu amigo, / quer se casar comigo,/tenho uma condição,/é haver Noite, na Terra”. O poema se encerra com a cristalização da forma simples da fala popular da negativa enfática: “sem noite, não e/não”.

Perrone-Moisés (1990, p. 17) explica que “ser seduzido é sair do caminho sabendo que outro caminho é imaginário”, e que “a sedução é uma fantasia”. Assim, a sedução do guerreiro é motivadora de seus atos na narrativa, à medida que busca a realização do conúbio.

Em *Estruturas do imaginário: do mito à metáfora*, Ligia Marcone Averbuck (AVERBUCK, 1985, p. 144.), analisando *Cobra Norato*, de Raul Bopp, explica que pelo animismo “faz-se de um ser inanimado, insensível, ou de um ser abstrato e puramente ideal, uma espécie de ser real e físico, dotado de sentimento e de vida, enfim aquilo que se chama uma pessoa”, e que nessa prática temos o “reflexo de uma visão em que o universo do inconsciente parece se expandir até os domínios do real”.

Mesmo analisando uma obra diferente, *Cobra Norato*, as palavras da autora vêm ao encontro do que fez Cassiano em *Martim Cererê*, empregando o animismo como recurso revelador de *mentalidade*, em passagens tais como “só o Carão, esse não quis/sair do seu lugar/e se pôs a chorar,/infeliz:/‘eu não mudo de penas””, no poema *O Carão* (espécie de ave, muito parecida com um gavião); ou “A coruja que mora/no oco do toco sabe onde”, do poema *Onde está a noite?*; e ainda “o Rei do Mato encontra/a Cobra



A invenção do Brasil

Grande que,/olhos de safira,/se disse sua irmã./então a Cobra grande/lhe fala: ‘Eu tenho a noite’”, no poema *A Cobra Grande*.

No poema *A onça preta* o herói Aimberê falha após ter encontrado o fruto da tucumã – onde estava a noite –, por ter sido mordido pela “formiga verde da curiosidade” que fora atijada pelo Pererê. Assim como o Orfeu do mito grego (que não resistira à tentação e olhara para trás, desobedecendo à única condição dos soberanos do subterrâneo, perdendo sua Eurídice) o herói também falhara:

E encontrou o Pererê:
“Seu idiota, não percebe
que a Cobra Grande te deu
um oco, dentro do coco?”
ele ouviu e não fez conta.
Até que, no seu caminho,
Onde parou, assuntando,
Para descançar um bocado,
Mordido pela formiga
Verde da curiosidade,
Levou o fruto ao ouvido
Para ouvir o canto da noite;
(...)
tão besta está e tão tonto
que abre o fruto proibido
e pronto!
Salta de dentro a Onça Preta!
Cadê o Sol?
A Onça Preta comeu.
Cadê a Arara?
A Onça Preta comeu.
Cadê a Noite?
Ah! A Noite sou eu.

A invenção do Brasil

O castigo da desobediência cristaliza-se na forma simples através do uso do “fruto proibido”, numa alusão ao fruto do paraíso bíblico, assim como o perder-se de Aimberê se torna substrato do mito de Orfeu e da mulher de sal, que narra a queda de Sodoma.

A obra não se encerra nesta passagem, abre espaço para a chegada do branco português que se apaixona pela mulher da terra e, para atender ao desejo dela, traz-lhe a noite – o negro africano – formando o caldo racial que criará a Terra dos meninos, dos poetas, dos heróis.

O poema *Noite na Terra* é um rico manancial de substratos que evidencia a contribuição cultural africana na formação da cultura brasileira:

Cabelo assim, pixaim.
Falando em mandinga e candonga.
Desceram de dois em dois.
Pituna é bem preta:
pois cada preto daqueles
era mais preto que Pituna.
Asa de corvo ou graúna
não era mais preta
cruz-credo, figa-rabudo,
do que preta mina
Que chegou no Navio
Negreiro.
Carvão destinado à oficina
das raças.
E trouxeram o jongo
soturno como um grito
noturno...
E Exum pra dançar na festança
da sua chegança.

A invenção do Brasil

E bugigangas e calungas
Pra terra criança.
E o urucungo que é um resmungo...
E o cabelo enredido... do feitiço.
E São-Cristo...
E o Cussa Ruim.
Trazida a Noite, “*Conjugo Vobis*”:
um jesuíta canário,
chamado Anchieta, e também vindo
dentro do pássaro marítimo,
celebra o casamento do homem branco
(que viera cavalgando uma onda azul)
com a mulher mais bonita do mundo
(cabelos verdes, olhos amarelos).
“*Conjugo vobis.*”
E ali mesmo, na praia,
sob o escândalo dos pássaros palradores
Deus diz: “*Faça-se a Noite.*”
E cada vez que os dois se beijam
Na manhã clara, faz-se a Noite.
E ali mesmo, na praia,
Logo não há ângulo onde não se acoite
Um nauta português com a sua bugra
Fechando os olhos e fazendo a Noite.

Após a mistura das raças, começa-se a rasgar o sertão com os Gigantes de Botas, os bandeirantes, a “raça cósmica”: “mas o marujo português havia casado com a Uiara/e pronto! Nasceram os Gigantes de Botas./Que a princípio eram três./Heróis geográficos coloridos que irão cruzar o chão/da América inculta ainda oculta, em todos os sentidos”.

Menotti del Picchia, um dos principais nomes da primeira fase do Modernismo, reclamava para nós uma posição nacionalista. Asseverava que era necessário ao Brasil

A invenção do Brasil

o culto de todas as suas tradições, preconizando uma política de incansável defesa de seu espírito nacional.

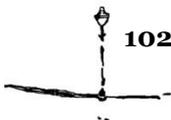
Martim Cererê é um dos representantes dessa visão – ao lado de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e de *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp que efabulam os processos formadores da cultura mestiça brasileira, através da hibridação cultural, num todo novo, diferente, portanto, das culturas de outros povos que definiram a identidade brasileira.

Martim Cererê nasceu como um poema nacionalista, sob a influência do indianismo do grupo literário Anta², cujo manifesto foi assinado por Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Raul Bopp e pelo próprio Cassiano Ricardo, que pregava o estudo da cultura indígena como base da autenticidade americana. “Foi de tal contato que me veio a ideia de escrever um poema, não apenas indígena mas racial, baseado no mito tupi que, afinal, hoje lhe serve de argumento”, explicou o poeta (RICARDO, 1978, p. 159).

Assim, as tradições indígenas e negras, o lendário regional, a linguagem popular, o sertão e a cidade passaram a ser inseridas na literatura nacional em busca da identidade caracterizadora da mentalidade brasileira.

As formas simples, em *Martim Cererê*, foram empregadas como recursos identificadores de mentalidade, através da cristalização dos substratos residuais da mentalidade de outros povos que compuseram o caldeirão híbrido racial índio, branco e negro.

“À maneira dos contadores de estórias, numa perfeita justaposição do poético e do prosaico” (CORRÊA, 1976, p. 45), Cassiano recria em *Martim Cererê* um mito nacional, sob matizes telúricas, embrenhando-se no sertão lendário e no



A invenção do Brasil

sertão real, a estruturar um núcleo heroico primitivo gerar um Brasil menino nas profundezas da alma de nossa gente.

O material próprio da linguagem, seja ela expressão do individual ou do social, está mesmo ancorado nos aspectos comunicativos de interpretabilidade e aceitabilidade do texto. Desse modo, faz-se necessário que o lírico, mesmo ligado à intuição e ao *eu*, requeira um pensar e um planejamento na transmissão do sentimento pela palavra no jogo poético, pois sobeja o que não é funcional e expressivo.

O sentimento de *nação* presente em *Martim Cererê* traz à obra os elementos que identificam o leitor à pátria: a transformação simbólica do “país do sol / onde só havia sol / (noite não havia)” no Brasil “dos meninos, dos poetas, dos heróis” também se dá na alma do leitor, mediante a assimilação de símbolos redivivos no poema, na constante construção simbólica que se cristaliza não apenas na obra de arte, mas na alma e no imaginário dos povos.

Referências bibliográficas

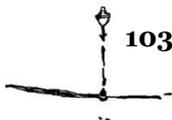
AVERBUCK, Lígia Marccone. *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 7ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myruianm Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.

BORNHEIM, Gerd Alberto. O conceito de tradição. In: *Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.



A invenção do Brasil

BRITO, Mário da Silva. A revolução modernista. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol.v. 7ª edição. São Paulo: Global, 2004.

CORRÊA, Nereu. *Cassiano Ricardo, o prosador e o poeta*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. São Paulo: EDAMERIS, 1961.

GONÇALVES, David. *Atualização das formas simples em tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LE GOFF, Jaques. As mentalidades: uma história ambígua. In.: LE GOFF, Jaques. & NORA, Pierry. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivania*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

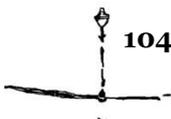
PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro - Fortaleza. Oficina do Autor/EUFC, 1999a.

_____. *Residualidade e mentalidade trovadorescas no Romance Clara Menina*. Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais-Abrem, Rio de Janeiro, 7-9, julho de 1999b.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução à cultura*. Salvador: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: O Brasil dos meninos, dos poetas, dos heróis*. 14ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1978.

SPERBER, Suzi Frankl. Amor, medo e salvação. Aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães. In.:



A invenção do Brasil

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, n.41, p. 97-120, 1997.

_____. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

¹ A primeira versão deste texto foi publicada nos Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

² Denominou-se Anta por ser esse animal totem dos tupis.

