

A invenção do **Brasil**

**O país efabulado no
Modernismo nacional**

Marcos Paulo T. Pereira



A invenção do Brasil

O país efabulado no Modernismo nacional

Marcos Paulo T. Pereira

A invenção do Brasil

O país efabulado no Modernismo nacional

Macapá-AP
UNIFAP
2016

© 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 | Lylian 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

“Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
Tem mil faces secretas sob a face neutra
E te pergunta, sem interesse pela resposta,
Pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?”

Carlos Drummond de Andrade

A Olivia, sempre!
A Antônia, Fátima, Cinthia e Soraya.
A Joaquim Capistrano, em memória.

Sumário

| | |
|---|----------|
| À guisa de antigos modernistas: o Programa de Instalação da Padaria Espiritual | 10 |
| Lima Barreto e o outro lado do espírito de modernidade: a vingança dos derrotados | 33 |
| País sem caráter ou a desgeograficação do Brasil em <i>Macunaíma</i> | 46 |
| A memória como consciência de mundo em <i>Libertinagem</i> : resíduos identitários | 64 |
| Brasil cristalizado: <i>Martim Cererê</i> e o mito cosmogônico nacional | 82 |

Introdução

Este livro pode causar ao leitor uma impressão de que o título que lhe foi escolhido, *A invenção do Brasil: o país efabulado no Modernismo nacional*, seja exageradamente pretencioso... e estará certo! Não haveria como analisar no pequeno *corpus* eleito, de maneira profícua, todas as contraposições entre o moderno e o tradicional, entre o nacional e o estrangeiro, ou quaisquer outras dicotomias imanentes e/ou ulteriores à acepção de Modernismo, de forma a definir o quê, afinal, é o país que as letras do final do Século XIX e início do XX quiseram apresentar.

Longe disso.

O que o leitor encontrará nos cinco artigos que o compõem é a discussão, mediante interseções entre texto literário e lides de matizes artísticos, científicos, socioculturais, econômicos e políticos, acerca de obras que em comum apresentam um Brasil efabulado: representações do país filtradas em símbolos e imaginários de manifestações da ideia de modernismos, no plural.

Cinco artigos, apenas, que não se propõem a fixar com precisão que Brasil foi esse inventado, mas, como malandro que bate e corre, levantar cinco temas para outros debates ou outras querelas.

A invenção do Brasil

À guisa de antigos modernistas: o Programa de Instalação da Padaria Espiritual

1. Ares modernos

A acepção do termo “moderno”, e aqueles que lhe são correlatos, como “modernidade” e “modernismo”, erige-se mediante a percepção de uma consciência de quebra, de partição com o passado, à guisa do novo e do progresso, numa oposição ao antigo como manifestação de novos matizes artísticos, científicos, socioculturais, econômicos e políticos.

Menotti Del Picchia, durante conferência na Semana de Arte Moderna, em 15/02/1922, como a reforçar essa ideia, afirmava que o “bando de vanguarda”¹ da qual fazia parte tinha como estilo uma estética de reação contra a “geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante” (PICCHIA, 2012, p. 418), uma força de libertação contra a estagnação, contra a contemplação que não age, que não cria. Nesses termos, o moderno mobilizaria mudanças estéticas e culturais, à medida que diferencia o presente do passado como projeto de construção do futuro.

Condicionou-se no Brasil o falso axioma de que esse espírito fez-se carne em suas letras somente com a Semana de Arte Moderna de 1922, erigindo-se um mito modernista adornado por matizes eleitos pelos intelectuais que dela

A invenção do Brasil

participaram, alicerçados em ideais e moldes de vanguardas importadas da Europa.

Finazzi-Agrò (2013), em *Entretempos*, vaticina que o lugar de início da literatura de um povo, no que tange ao recorte sincrônico e diacrônico de sua história, é instituição balizada pela delimitação que se escolheu eleger². Nesses termos, a escolha consciente de um início instituído na Semana de 1922 é simplista e até canhestro na constituição unívoca de uma ideologia, por não se observar que a sociedade brasileira vinha sofrendo mudanças que, de alguma maneira, muito antes dessa Semana, teriam gerado as bases de uma ideia de modernidade.

Na busca de uma perspectiva primeira de compreensão do Brasil, o autor de *Entretempos* assevera que a historiografia literária só pode ser compreendida à proporção que se reconheça a rede de relações constituída numa cronologia partida e plural e, ao mesmo tempo, una e orgânica, paradoxalmente erigida, em observância de um conjunto de realidades, de fatos, de condicionantes e consequentes.

Nesse quinhão, a eleição ideológica dessa univocidade vai de encontro ao construto de apreensão historiográfica que postulou Finazzi-Agrò (2013, p. 09) ao apresentar sua obra: “[o livro é] o testemunho de uma lenta, demorada aprendizagem sobre como é, talvez, possível desenhar o paradigma de uma cultura, através da coleção e colocação de elementos dispersos dentro de um quadro sem moldura”.

Não há como pensar que um grupo de intelectuais pudesse, nas dimensões e realidades do país, de maneira profícua abarcar todo um espírito de nação, todos os sinais identitários, de mentalidade e de imaginário num único receptáculo de Brasil, sem uma “coleção e colocação de elementos dispersos dentro de um quadro sem moldura”.

A invenção do Brasil

Metaforicamente, seguir um fio de Ariadne na labiríntica percepção de modernidade nas letras nacionais só teria sentido se o observador se predispuesse a contemplar outros fios, pois em linhas multívocas age o tear da história. Estas linhas, seguindo as concepções de Hardman (HARDMAN, 2009, p. 169), tecem-se no Brasil desde os decênios finais do século XIX, alterando percepções de experiências de urbanidade, de relações sociais, de apreciação estética da arte em diálogo com a industrialização alimentada e alimentando o capital, de compreensão científica do natural (homem e meio), enfim, gerando uma nova noção espaço-temporal que não mais era afeita à realidade de um Brasil monárquico e rural, e sim de um país republicando (no espírito positivista militar), moderno e urbano.

O conjunto dessas mudanças no século XIX acaba por gerar um choque nos centros urbanos, pois se de um lado esses matizes constituíam um corolário de valores e ideologias que comungavam na composição de um novo painel da vida nacional fervilhante, numa condensação de espírito de mudança que a um só tempo quebrantava concepções, processos econômicos, sociais e materiais, um espírito de modernidade no país; de outro aludia a uma lembrança “do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro” (BERMAN, 2007, p. 26).

Na moderna urbe desse século, em um só tempo e espaço, ideias de modernismo e modernização não eram unívocas ou homogêneas, mas dicótomas, pois o passado ressoava forte em esferas de existência e níveis de realidade. Nesses termos, assim como refutável é a concepção de um único modernismo nas letras brasileiras do século XX, também é refutável em sua mentalidade a ideia de uma

A invenção do Brasil

ruptura completa nos moldes de uma revolução proposta pela Semana de Arte Moderna.

Reitere-se: o grupo de intelectuais que organizaram a Semana não poderia abarcar todo o país em uma conjuntura moderna que se identificasse com esferas de existência (constituição política, cultural, econômica, social etc.) para exercer uma força explicativa e simbólica que lhe contemplasse todas as áreas de existência. Graça Aranha (ARANHA, 2012, p. 414), entretanto, discursou em conferência que inaugurou a Semana, em 13/02/1922:

A remodelação estética do Brasil iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte dos perigos que a ameaçam do importuno arcadismo, do academismo e do provincialismo. O regionalismo pode ser um material literário, mas não o fim de uma literatura nacional aspirando ao universal.

Se a fantasia de nacional construída pelos estetas de uma univocidade expressiva promulgou como máxima a representação de Brasil sob os acordes simbólicos vibrados por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp, Villa-Lobos, Brecheret, Di Cavalcanti e Anita Malfatti etc., então quaisquer outros construtos de Brasil nada mais seriam que pífios pontos de vista, ensaios dissonantes de interpretação.

Se o autor de *Canaã* estivesse correto em sua afirmação, então um elevado grau de anacronismo surgiria das proposições de Euclides da Cunha, que se alimentou do cientificismo à tessitura de *Os sertões*, principalmente dos postulados de Taine; das proposições de Lima Barreto que

A invenção do Brasil

questionava em seu discurso os sinais de “darwinismo social” como denúncia ao outro lado do progresso e da modernidade, num estilo literário caracterizado pelo coloquialismo, passível de ser entendida, porquanto afastando-se do estilo de “arte pela arte” característico à prosa e à poesia parnasiana; ou ainda das proposições de Monteiro Lobato, nos ideais de modernização do país através da exploração do aço e do petróleo e da educação como estrutura basilar a um país rico.

Estes autores, que não fizeram parte da Semana, atomizaram em suas obras o tom passadista e provinciano da *Belle Époque*, em percepções e representações de tempo e espaço, catalizadas por reações de espírito evocadas pelos trabalhos de Comte, Darwin, Spencer, Taine e Renan. Euclides, Lobato e Lima Barreto estão entre aqueles que a historiografia literária convencionou ajuntar numa orbe classificatória denominada Pré-Modernismo. Entretanto, pela “renovação linguística, estética e temática” (HARDMAN, 2009, p. 170) estes já se apresentavam como plenamente modernos, como *antigos modernistas*.

Berman, sobre a modernização do século XIX, assevera:

(...) para identificar os timbres e ritmos peculiares da modernidade do século XIX, a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíferas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradores consequências para o ser humano; jornais, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de

A invenção do Brasil

capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo, exceto solidez e estabilidade. Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir de seu interior; apesar disso, todos se sentem surpreendentemente à vontade em meio a isso tudo, sensíveis às novas possibilidades, positivos ainda em suas negações radicais, jocosos e irônicos ainda em seus momentos de mais grave seriedade e profundidade (BERMAN, 2007, p. 28).

Recorrendo-se a orientação de Berman, que se retome a metáfora “em linhas multívocas age o tear da história” para compreender a inter-relação entre esferas de existência e níveis de realidade no espírito de modernidade do século XIX. Nesses termos, a ilação que ora se apresenta busca relações de significado às concepções de ideia modernista, a fim de se repensar, de se rever, o caráter hegemônico atribuído a essa instituição de origem como “congenialidade do cosmopolitismo e do primitivismo” (HARDMAN, 2000, p. 319) do modernismo paulista na história literária e cultural do país, a fim de se tecer a ideia não de “um” modernismo, único, nas cores pintadas no Theatro Municipal de São Paulo na referida Semana e nos anos subsequentes, mas em modernismos, no plural, dando lugar à mesa para as ideias de modernidade advindas de outras regiões do país, que, a seu tempo e a seu modo, também passaram pelo espírito de ruptura com o passado.

A invenção do Brasil

Não se pretende alijar-se da historiografia literária do país o modernismo defendido pelas representações simbólicas de 1922 hasteadas pela Semana de Arte Moderna, tampouco vilipendiar suas ideias, porém apresentar outro modernismo, mais antigo (daí toda a evocação aos caracteres de modernização do século XIX), tornado representação em outro espaço, que, longe da “remodelação estética do Brasil” vaticinada por Graça Aranha, dava voz a pródomos de um espírito de modernidade que já debatia a ideia de nação.

Esses pródomos se diagnosticaram quase 30 anos antes da Semana no nordeste brasileiro, como legítimos expositores de ideário modernista pela instauração da Padaria Espiritual em Fortaleza, capital do Ceará, em 30 de maio de 1892.

2. Preparando a fornalha: o ouro branco e a Fortaleza moderna

É no século XIX que a cidade de Fortaleza começa a adquirir sua condição de capital do estado do Ceará, mediante mobilização política para este fim despertada por condicionantes de ordem econômica (em primeira instância), social e cultural (à proporção que o espírito advindo da ideia de urbe moderna começava a definir espaços e relações na cidade).

Dantas (2009, p. 87-88) assevera que a história de Fortaleza se confunde com a história do estado do Ceará nesse momento de fundação política de capital, pois no final do século XVIII a economia cearense contava com pólos distintos de desenvolvimento urbanísticos: as mais poderosas, Aracati (pela produção de carne-de-sol, o que a transformou em forte entreposto comercial) e Fortaleza;

A invenção do Brasil

Sobral, fortalecida por sua relação com o porto de Camocim, no binômio porto-cidade para escoamento de produções; e a região do Crato, por sua relação com a economia açucareira de Pernambuco.

Foi a indústria têxtil de Fortaleza do fim do século XIX, no entanto, que acabou por elevá-la economicamente ante as demais, alimentada pela produção de algodão do sertão central, principalmente nas cidades de Quixadá e Quixeramobim, dada a qualidade dos fios de fibra longa que eram característicos dessa produção. Os resultados econômicos para o Sertão Central foram tão marcantes, que na região o algodão recebia a alcunha de “ouro branco”. Apoiando a indústria têxtil, a pecuária foi outro dos fatores de ordem econômica a estabelecer o *status* urbano de Fortaleza: avanço econômico acabou por gerar crescimento demográfico.

O binômio gado-algodão vai ter em Fortaleza seu grande centro, em termos urbanos, assim como a cana-de-açúcar teve o Crato e a carne-de-sol teve Aracati. O algodão também fez de Sobral um expressivo centro coletor, porém não nas mesmas proporções de Fortaleza. A construção da ferrovia para o interior através do Sertão Central (...) representou a fase de acentuado crescimento demográfico de Fortaleza (DANTAS, 2009, p. 88).

Acerca do processo de modernização no nordeste brasileiro, escreveu Hardman:

(...) de qualquer ângulo que se queira examinar a “realidade” nordestina, mesmo que de maneira sumária, ela aparecerá, para além de olhares fixados nas imagens dos sertões, como uma sociedade muito mais complexa, permeada por interesses e representações contraditórias,

A invenção do Brasil

cujo sentido de modernidade já estava presente desde muito cedo. (...) O que se propõe, na verdade, é enfatizar uma dimensão que, no mais das vezes, tem passado despercebida: a de que o nordeste antigo também esteve atravessado pelos elementos distintivos e marcas da sociedade urbano-industrial. (HARDMAN, 2009, p. 275)

Em 1799, durante a independência do Ceará da Capitania de Pernambuco, Fortaleza já sustentava seu empório comercial graças ao “ouro branco”. Nos decênios subsequentes, a malha ferroviária do estado se intensificou interligando Fortaleza as cidades de Baturité, Quixadá e Quixeramobim (já citadas), Crato, Sobral e Crateús, seguindo a produção de algodão (DANTAS, 2009, p. 92). Se a linha férrea interligou Fortaleza ao interior do estado possibilitando maior escoamento da produção, que só crescia dada a demanda do mercado, a partir de 1866 Fortaleza se ligara ao restante do país com as linhas de navio a vapor para o Rio de Janeiro.

Luciana Brito escreveu:

Como pôde ser visto, ao longo do século XIX, a cidade de Fortaleza constituiu-se uma das mais importantes cidades cearenses, atuando, decisivamente, no escoamento da produção regional bem como na importação de diversos bens manufaturados, ou seja, servindo como verdadeira porta de saída e entrada da Província. Esse contexto de significativo crescimento econômico, seguido de avanço urbano, expansão populacional e relativo progresso cultural, tornou-se campo razoavelmente fértil às práticas jornalísticas que evoluíram, consideravelmente, junto à comunidade cearense, durante aquela época. Por outro lado, o desenvolvimento da imprensa também serviu à

A invenção do Brasil

caracterização da cidade como um dos mananciais de modernização do país (BRITO, 2008, p. 29-30).

A cidadezinha de Fortaleza do final do século XVIII era agora uma cidade urbana que o século XIX apresentava. Fortaleza emergiu de um “marasmo de provincialismo” para tomar ares modernos, numa volitiva ruptura com o passado, junto com a industrialização e a iluminação da vida cidadina, junto com a ascensão econômica que, enquanto aumentava a área urbana de Fortaleza, aumentava também as distâncias entre aqueles que recebem as benesses da urbe e aqueles que são colocados à margem, não só geográfica em relação a seu centro, mas social e econômica.

Assim como ocorre com outras cidades brasileiras, na segunda metade do século XIX, Fortaleza entra no processo de modernização que se espalha pelo país, o que proporciona grandes transformações no espaço público e no modo de vida da população. Resultado da obsessão da nova burguesia que se forma na província com a implantação do regime republicano, a idéia de remodelação da cidade favorece uma negação dos velhos hábitos, representados pela cultura popular, numa tentativa de alinhar-se aos padrões europeus. Tais transformações, além de favorecerem inúmeras crises sociais, também proporcionam uma perda da cultura local em benefício da européia (BRITO, 2008, p. 75).

Essa é a cidade que se tornaria berçário ao nascedouro movimento de vanguarda da Padaria Espiritual e que seria por ela registrada, evocada, laureada e ironizada, revivificada como material simbólico do fazer artístico.

A invenção do Brasil

Oficialmente, é com a Padaria que se inicia o Simbolismo nas letras do Ceará, sob influência não do filtro português como se dera no restante do país, mas diretamente do francês (em muito por causa da academia francesa que lhe precedeu), mesmo a maioria dos padeiros (como viriam a ser chamados seus partícipes) sendo praticantes da escola Realista. Todavia, para aumentar ainda mais a miscelânea de influxos significativos da agremiação, muitos sinais de Modernismo literário se fazem perceber em suas produções, desde seu programa de instalação até a primeira fase das 36 edições que seu jornal, *O Pão* (veículo de divulgação da Padaria), passando pela produção bibliográfica dos padeiros.

Sânzio de Azevedo (AZEVEDO, 2002, p. 318) relata que o “gatilho” para o tiro de canhão que seria a padaria teria sido apertado por Ulisses Bezerra e Sabino Batista, que insistiram com Antônio Sales para a criação de um grêmio literário:

Mas Antônio Sales não desejava contribuir para a criação de mais uma agremiação com um “caráter formal de academia-mirim, burguesa, retórica e quase burocrática”, e sugeria: só se fosse uma cousa nova, original e mesmo um tanto escandalosa, que sacudisse o nosso meio e tivesse uma repercussão lá fora”. Os companheiros concordaram e encarregaram Sales de achar um nome para a nova sociedade. No dia seguinte aparecia o escritor com o nome: Padaria Espiritual. Daí partiu ele para a redação dos estatutos, ou melhor, do *Programa de Instalação*, que haveria de transpor fronteiras pela sua originalidade e sobretudo pelo seu espírito.

Olhar para a Padaria é retomar as palavras de Berman (2007, p. 26), pois somente a acepção de choque entre espíritos poderia explicar um ideário que, desde origem,

A invenção do Brasil

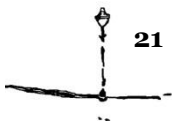
trouxesse a aspiração aos ares modernos, ao ineditismo, ao humor da sátira e da ironia, numa empatia à urbe e à vida citadina despertada pela modernidade, agregador de indivíduos que bebiam dessa fonte para a tessitura de seu programa, para a estrutura de seu veículo divulgador (*O Pão*) e para suas reuniões, onde pilhérias de espírito eram uma de suas características fundantes, porém, nas obras literárias desses mesmos indivíduos, era esquecido (o ideário) em prol de sinais que ainda estivessem inebriados pelos moldes e estruturas simbolistas e realistas.

A cidade de Fortaleza do século XIX era testemunha da realidade paradoxal característica ao dualismo da Padaria: seus membros, como indivíduos, eram realistas e simbolistas; mas, como grupo, antigos modernistas.

3. Fornalhas de pão

Seguindo ainda as palavras de Berman (2007) no que tange à criticidade e à ironia dos modernistas do século XIX, encontra-se a motivação para aquela que, talvez, tenha sido a característica mais marcante da Padaria: o tom jocoso, moleque e irreverente com o qual ironizavam o outro lado da modernização do país e, de forma mais específica, de Fortaleza.

Entre os 48 itens que compõem o *Programa de Instauração da Padaria Espiritual*, encontram-se muitos nos quais o deboche e a irreverência se apresentam como elementos significativos e constitutivos de uma identidade de vanguarda temperada e maturada nos ares modernistas. O humor “(...) representa um recurso a que os padeiros recorreram para conquistar visibilidade e cultivar a imagem de intelectuais dotados de uma fina ironia, assim como para



A invenção do Brasil

alfinetar o conservadorismo sepultado e sério que regia a harmonia vesga dos fatos” (FIGUEROA, 2007, p. 141). A pilhéria, inclusive, fazia parte das normas (se é que molecagem pode ser normatizada...), como vaticina o item 16:

Aquele que durante uma sessão não disser uma pilhéria de espírito, pelo menos, fica obrigado a pagar no sábado café para todos os colegas. Quem disser uma pilhéria superiormente fina, pode ser dispensado da multa da semana seguinte (AZEVEDO, 2015, p. 94).

Inserido num contexto comunicacional, o humor pode ser compreendido não como mero agente alavancador de atenção ou como uma simples representação banal de algo (às vezes o é, de fato!) que pôde ser percebido pelo talento ou pela sensibilidade. Seria, sim, um artifício de aceitação e manipulação - politicamente correta, talvez - com o objetivo de tornar o assunto de certa forma mais atraente, abrandando a rejeição do público. A Padaria Espiritual, que supomos em certa medida consciente desse pontencial, e cujo exame revelou considerável aproximação com as classes subalternas, perspicazmente adotou as faculdades do humor estratégico de caráter crítico (FIGUEROA, 2007, p. 140).

Seguindo os escritos de Tarcísio Matos acerca da irreverência da Padaria, “invoquemos a contribuição monumental dos signatários da PADARIA ESPIRITUAL [sic.], (...) pra se ter uma ideia da traquinagem da gente de antanho, verve acentuadamente galhofeira”, e se cite os seguintes itens como expositores:

- 11) Essas dissertações [anunciadas no item 10] serão feitas em palestras, sendo proibido o tom oratório, sob pena de

A invenção do Brasil

vaia. (...) 14) É proibido o uso de palavras estranhas à língua vernácula, sendo, porém, permitido o emprego dos neologismos do Dr. Castro Lopes. (...) 24) Trabalhar-se-á por organizar uma biblioteca, empregando-se para isso todos os meios lícitos e ilícitos. (...) 26) São considerados, desde já, inimigos naturais dos Padeiros - o Clero, os alfaiates e a polícia. Nenhum Padeiro deve perder ocasião de patentear seu desagrado a essa gente. (...) 28) Será punido com expulsão imediata e sem apelo o Padeiro que recitar ao piano. (...) 39) As mulheres, como entes frágeis que são, merecerão todo o nosso apoio, excetuadas: as fumistas, as freiras e as professoras ignorantes. 40) A Padaria desejaria muito criar aulas noturnas para a infância desvalida; mas, como não tem tempo para isso, trabalhará por tornar obrigatório a instrução pública primada. (...) 44) A Padaria declara embirrar solenemente com a secção "Para matar o tempo" do jornal "A Republica", e, assim, se dirigirá à redacção desse jornal, pedindo para acabar com a mesma secção. 45) Empregar-se-ão todos os meios de compelir Mané Coco a terminar o serviço da "Avenida Ferreira". 46) O Padeiro que, por infelicidade, tiver um vizinho que aprenda clarineta, pistom ou qualquer outro instrumento irritante, dará parte à Padaria que trabalhará para pôr termo a semelhante suplício (AZEVEDO, 2015, p. 94-96).

Pilhérias que necessitam serem explicadas perdem o ar da graça, todavia, dado o carácter "datado" da agremiação, alguns elementos requerem luz. O item 14, que defende a língua portuguesa, faz alusão aos neologismos do Dr. Castro Lopes. Segundo Azevedo (2002, p. 319), o médico Antônio de Castro era autor do livro *Neologismos indispensáveis e barbarismos dispensáveis*, de 1889, e apresentava neologismos um tanto quanto curiosos: "nasóculos para substituir *pince-*

A invenção do Brasil

nez, ruminol em lugar de *avalanche*, e cardápio em vez de *menu*, o único que nos ficou”.

O item 26 traz um quê de rebeldia revestido pela indumentária da blague, ao apresentar o desagrado dos padeiros, a ponto de considerar inimigos naturais o Clero, representando a Igreja Católica (a maioria dos padeiros era maçom); os alfaiates (na Fortaleza do século XIX havia carência desses profissionais, fazendo com que seus serviços fossem onerosos... figurativamente, representa a crítica à exploração econômica) e a polícia (representando a ação coercitiva do Estado sobre as liberdades do indivíduo na vivência cidadina).

O Mané Coco aludido no item 45 era o dono do Café Java, sede de encontro dos padeiros na Praça do Ferreira, centro boêmio e cultural de então. Sua figura entrou para a história cearense como um homem rude que era apaixonado pela arte e pela cultura.

Ata da Padaria de 14 de junho de 1892 alude ao espírito boêmio e ao humor da agremiação: “Compareceram alguns Padeiros, que nada fizeram por estar de ressaca. Bem diz o ditado que quem vai à festa, três dias não presta” (AZEVEDO, 2015, p. 35). Os mesmos se encontram na Ata de 2 de julho de 1892:

Suando de vergonha e ralado de cruciantes remorsos, declaro que não me lembra de nada do que se passou na Padaria do dia 22 de junho a 2 de julho corrente.

O mês, em seus últimos dias, esteve tão recheado de festas e eu atravessei uma fase de tamanha paixã coreográfica que não pude recolher dados para registrar os acontecimentos ocorridos na Padaria durante esses dias de S. João e S. Pedro, incontestavelmente os santos mais pândegos do reino do céu.

A invenção do Brasil

Como circunstância atenuante, declaro que estou com um namoro novinho em folha, e vós, oh moços! Bem sabeis que quando o coração (?) desembesta, a cabeça não regula. Que fiquem, pois, estes dez dias de vida da Padaria mergulhados na noite profunda do... meu tinteiro (AZEVEDO, 2015, p. 41).

A pilheria da padaria também se fez registrar nas páginas do jornal *O Pão* desde sua primeira edição, como se percebe na anedota transcrita a seguir:

Diálogo entre um Padeiro e uma moça:

- Qual é o preço d'O Pão?
- 60 reis, minha senhora.
- Oh! É muito caro! Pois não vê logo que não dou meus três vinténs pel'O Pão?
- Ah! É porque V. Exc. Não tem... fome! (PADARIA ESPIRITUAL, 1892, p. 2)

Não só nos escritos a molecagem se registrava, mas também nas ações dos padeiros. Alexandre Barbosa exemplifica:

A turma da Padaria, principalmente, na primeira fase, vivia de festas e comemorações. Marcados pela originalidade, esses acontecimentos serviam para aumentar o folclore em torno da agremiação. Podemos fazer ideia dessas festividades com a feijoada ocorrida na casa do padeiro Lopes Filho. Conta Wilson Bóia que “certa feita, Lopes Filho convidara os colegas para uma feijoada em Mondubim, na casa de seus familiares. Os padeiros chegaram à estação de ferro em Fortaleza empunhando um gigantesco pão de três metros de comprimento e um palmo de largura, todos vestidos com ternos de flanela riscada,

A invenção do Brasil

portando cartola e monóculo, ao som do violino de Carlos Vitor. ‘Imagine-se o escândalo que causou na estação esse cortejo e mais ainda, em Mondubim, onde toda a população veio para a rua ver-nos passar’ relembra Antônio Sales” (BARBALHO, 1998, p. 17-18).

O citado item 45, apesar de jocoso, apresenta outra característica dos ares modernos, a urbanização da cidade. O acesso da “Avenida Ferreira” não contava à época dos padeiros com paralelepípedos, era ainda de terra, de areia, apesar de ser um lugar *sui generis*, pois era o encontro entre os diferentes: de costas para o litoral, a Praça do Ferreira, na região do Beco do Cotovelo, ficava de frente à casa dos Pachecos e o sobrado do Comendador Machado, expositores dos abastados da cidade, mas era também lugar funcional, por no centro da Praça ter uma fonte de água que era utilizada para matar a sede daqueles famélicos que vinham do interior à procura da sobrevivência.

Ainda nesse local, de manhã funcionava a “feira nova”, onde eram comercializadas frutas, verduras, animais etc. trazidas do sertão. No final da tarde e início da noite, os cafés e tertúlias. Ressalte-se que a referida Praça tinha por nome oficial, Praça D. Pedro II. Com a urbanização da praça pelo chefe da câmara dos vereadores, o boticário Ferreira, que tinha uma botica no fim do Beco, o nome que pegou no imaginário do fortalezense não foi o oficial, mas o do dono da botica: Praça do Ferreira.

Também referenciava a urbe nascente o item 30: “A Avenida Caio Prado é considerada a mais útil e a mais civilizada das instituições que felizmente nos regem, e, por isso, ficará sob o patrocínio da Padaria”; e o item 47:

A invenção do Brasil

“Pugnar-se-á pelo aformoseamento do Parque da Liberdade, e pela boa conservação da cidade, em geral”.

Outra característica desses antigos modernistas se encontra naquilo que quase três décadas depois Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Menotti Del Picchia e seus pares da Semana de Arte Moderna defenderiam com tanta veemência: as cores nacionais da literatura brasileira.

A preocupação em pensar a questão nacional tende a se associar a momentos históricos diferentes, desde o protonacionalismo dos escritos nativistas, passando, na literatura, pelos escritos de José de Alencar. A geração de 1870 faz uma retomada desse tema, no intuito de iluminar o país mediante ciência e cultura (SCHWARCZ, 1993), seguindo modelos de modernidade advindos da Europa e dos Estados Unidos, igualando-se a estes num mesmo patamar de progresso. Os padeiros foram fiéis a esse ideário, como se pode perceber nos seguintes itens:

7) O distintivo da Padaria Espiritual será uma haste de trigo cruzada de uma pena, distintivo que será gravado na respectiva bandeira, que terá as cores nacionais. (...) 10) Far-se-ão dissertações biográficas acerca de sábios, poetas, artistas e literatos, a começar pelos nacionais, para o que se organizará uma lista, na qual serão designados, com a precisa antecedência, o dissertador e a vítima. Também se farão dissertações sobre datas nacionais ou estrangeiras. (...) 14) É proibido o uso de palavras estranhas à língua vernácula, sendo, porém, permitido o emprego dos neologismos do Dr. Castro Lopes. (...) 19) É proibido fazer qualquer referência à rosa de Maiherbe e escrever nas folhas mais ou menos perfumadas dos álbuns 20) Durante as fornadas, é permitido ter o chapéu na cabeça, exceto

A invenção do Brasil

quando se falar em Homero, Shakespeare, Dante, Hugo, Goethe, Camões e José de Alencar porque, então, todos se descobrirão. 21) Será julgada indigna de publicidade qualquer peça literária em que se falar de animais ou plantas estranhos à Fauna e à Flora brasileiras, como: cotovia, olmeiro, rouxinol, carvalho etc. (AZEVEDO, 2015, p. 94).

Ressalte-se que o projeto de nacionalismo defendido pelos padeiros não era xenófobo, não buscava eximir-se de quaisquer sinais estrangeiros, ao contrário, talvez mais perspectivista que o antropofagismo de Oswald de Andrade, fazia referência a cânones da literatura universal, reconhecendo-lhes o valor e a importância (“a quem se deviam tirar o chapéu”), em prol de um nacionalismo que não fosse míope, que não deixasse de enxergar o passado como alicerce para o futuro, enfim, um nacionalismo que deglutisse a produção destes como matéria que possibilitasse a absorção pelas artes de uma realidade popular brasileira. O valor do nacional era defendido pela Padaria, também, através da língua como manifestação de identidade (item 14), pela simbologia das cores da República (item 7) e pelos sinais de referências identitárias e simbólicas (item 21).

Se o modelo de literatura nacional, nos liames modernos, vinha de fora, então esses seriam reconhecidos pelos padeiros, mas não como simples cópia, e sim como uma tomada consciente de uma ideia nacional balizada na acepção de que se poderia fazer uma literatura e uma cultura referenciada em expositores brasileiros, nas suas cores e símbolos.

(...) os padeiros, preocupados com a afirmação de uma realidade nacional, passaram a eleger a realidade popular

A invenção do Brasil

brasileira como definidora do caráter nacional, em específico o modo de vida simples dos cearenses, ao mesmo tempo em que negavam o ritmo de vida da Belle Époque. Sendo assim, pode-se dizer que a Padaria comportou traços de teor nacionalista-regionalista, tendo como intuito apresentar uma identidade nacional ao seu público, numa época em que muitos políticos e intelectuais buscavam uma imagem para representar o Brasil, que ainda não apresentava uma identidade definida perante o cenário internacional (BRITO, 2008, p. 84-85).

A exposição destes itens, apoiada as produções publicadas no jornal *O Pão* (que, diretamente, não foi tema deste estudo, entretanto por ele foi citado), evidencia a situação de vanguarda da Padaria nas acepções de modernidade nas letras nacionais, entretanto, por motivos extra-literários, o espaço relegado a ela na historiografia literária do Brasil, quando muito, restringe-se a uma nota de rodapé, mais por ter se dado em uma província, porquanto à margem dos grandes centros econômicos, do que pela qualidade de seus produtos.

O ressoar de seu ideário não se viu ampliado, sequer ecoado, e sim quase relegado a um ostracismo que não faz jus a uma proposição de Brasil plural em sua essência, em prol de um silêncio que atribui a uma só região, a um só momento, a um só grupo uma profusão simbólica de identidade, unívoca, que não abarca aqueles que não estão no centro, que estão, repete-se, à margem.

Referências bibliográficas

ARANHA, Graça. A Emoção Estética na Arte Moderna. In.: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo*

A invenção do Brasil

brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

AZEVEDO, Sânzio de. A Padaria Espiritual e sua originalidade. In.: CHAVES, Gilmar (org.). *Ceará de corpo e alma*: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a terra da luz. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Fortaleza: Instituto do Ceará (Histórico, Geográfico e Antropológico), 2002.

_____. *Atas da Padaria Espiritual*. Transcrição e atualização ortográfica por Sânzio de Azevedo. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

BARBALHO, Alexandre. Literatos e Agremiações no Ceará: dos Oiteiros aos Novos. In.: BARROSO, Oswaldo e BARBALHO, Alexandre (Org.). *Letras ao sol*: antologia da literatura cearense. 2ª ed. Fortaleza: Ed. Fundação Demócrito Rocha, 1998.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BRITO, Luciana. *O pão (1892-1896)*: veículo de divulgação literária e instrumento de intervenção na realidade social cearense. Tese de doutoramento. Assis: Unesp, 2008.

DANTAS, Eustógio Wanderley Correia. *De cidade à metrópole*: (trans)formações urbanas em Fortaleza. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

FIGUEROA, Júlio Vitorino. Humor: uma estratégia comunicacional do movimento literário Padaria Espiritual. *Independência* (FDJ), v. 1, p. 133-144, 2006.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O tempo preocupado: para uma leitura genealógica das figuras literárias. In: *Entretempos*:

A invenção do Brasil

mapeando a história da cultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2013.

HARDMAN, F. Foot. Antigos modernistas. In: *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: UNESP, 2009.

_____. Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação. In: *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas: Unicamp; Porto Alegre: UFRGS, 2000.

MATOS, Tarcísio. O Consagrado humor cearense – tudo pelo Ceará Moleque. In.: CHAVES, Gilmar (org.). *Ceará de corpo e alma: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a terra da luz*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Fortaleza: Instituto do Ceará (Histórico, Geográfico e Antropológico), 2002.

PADARIA ESPIRITUAL. *O Pão*. Fortaleza: Edições UFC / Academia Cearense de Letras / Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1982.

PICCHIA, Menotti Del. Arte Moderna. In.: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 20^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

¹ Expressão empregada por Picchia para definir aqueles que estavam à frente da Semana de Arte Moderna.

A invenção do Brasil

² “A origem, entendida na sua forma e na dimensão que a contém e a molda, apresenta-se como uma noção auto-referencial, afigura-se, justamente, como uma torção lógica remetendo para si mesma: o início seria apenas aquilo que, por convenção, uma pessoa ou um grupo de pessoas decide assumir como início” (Finazzi-Agrò, 2013, p. 19).

Lima Barreto e o outro lado do espírito de modernidade: a vingança dos derrotados

1. Antigos modernistas¹

No século XIX, o triunfo da economia capitalista industrial na Europa acelerou de maneira impressionante o processo de urbanização do continente.

(Fransérgio Follis)

A epígrafe pertence a Fransérgio Follis, tratando-se da abertura do capítulo “A modernização urbana: um projeto importado”, da obra *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. Nesse capítulo, o autor explica que o superpovoamento de bairros nas áreas urbanas acabou por suscitar novas concepções urbanísticas que, além de se preocuparem com condições sanitárias, abarcassem também o embelezamento e a racionalização do espaço urbano como elementos de ideais modernizadores. A intervenção de administradores europeus, municiados por esses ideais, objetivava a transformação da “velha urbe antiquada, herdada do período medieval, em uma cidade civilizada, dotada dos novos atributos que a modernidade passara a exigir” (FOLLIS, 2004, p. 24).

O triunfo da economia capitalista industrial referendado por Follis é um dos fatores que acabam por instaurar um

A invenção do Brasil

espírito de modernidade nas sociedades ocidentais. No Brasil, esse modelo econômico, juntamente com o tecnicismo e cientificismo que lhe são ulteriores, em diálogo com o “Amor por princípio e a Ordem por base; o Progresso por fim”, lema das ideias positivistas de Comte que estampariam a bandeira nacional, acabam por servir de marca limitrófe entre um Brasil arcaico, rural, e um Brasil moderno, industrial.

F. Foot Hardman (2009, p. 169-170), no estudo “Antigos Modernistas”, aponta elementos outros que a esses se aliam, se completam ou se coadunam para a construção de um Brasil moderno, como a abolição do trabalho escravo, o fim da Monarquia e a implantação do novo regime republicano (1888-1889). Além destes, apontamos também a imigração de trabalhadores assalariados europeus para as fazendas cafeeiras e às nascentes indústrias, a presença do movimento operário de tendência social-democrata, campanhas de vacinação etc. que, de forma direta ou indireta, acabaram por balizar a forma de viver da população das cidades.

Hardman (2009, p. 169) alia-se a José Veríssimo para afirmar que, pelo menos desde 1870, “uma série de pensadores e obras já se inscrevia num movimento sociocultural de ideias e reivindicações” que esse historiador literário (Veríssimo) denominaria de *modernismo*, em percepções e representações de tempo e espaço, citando como catalizadores das reações de espírito os trabalhos de Comte, Darwin, Spencer, Taine e Renan. O autor de “Antigos Modernistas” vaticina:

É sua presença maciça nos principais centros urbanos do Brasil, na virada do século, um dos responsáveis pela renovação linguística, estética e temática da chamada



A invenção do Brasil

literatura “pré-modernista” que, de nossa perspectiva histórica, já se apresenta como plenamente moderna. (HARDMAN, 2009, p. 170)

Entre esses antigos modernos aludidos, encontrava-se Lima Barreto, cuja obra registra o impasse entre dominantes e dominados, vitoriosos e derrotados, numa linguagem demarcada por discussões filosóficas e crises existenciais, decepções e ironias.

2. O outro lado do espírito de modernidade

A cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, não somente como cenário de modernidade, mas como cenário onde se despertam situações pelos processos de modernização, é constantemente visitada pelas letras do autor de *Recordações do Escrivão Isaias Caminha*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Os Bruzundangas* etc. nas quais podemos encontrar os reflexos dos processos socioeconômicos iniciados nas últimas décadas do século XIX.

Como matéria literária, o Rio de Lima Barreto possibilita leituras e interpretações diversas em um discurso no qual sinais de modernidade são empregados como denúncia ao outro lado do progresso: a sobrevivência dos derrotados. Como manifestação e referência simbólica, é uma cidade na qual a concepção de urbe de modernidade deixa sua marca.

Na visão satírica de Barreto ao Rio, na descrição de tipos e lugares, na narrativa de situações, não se sobressaem aqueles que de forma contumaz são laureados, mas os vencidos, num plano mais amplo de significação em que se desenvolve o que aqui denominamos de “vingança dos

A invenção do Brasil

derrotados”, pois do ponto de vista de baixo, corroem-se fetiches, apontam-se pechas, eliminam-se o brilho de figuras e instituições, apontam-se falhas da cidade (conjecturas e situações).

Na crítica de Antonio Arnoni Prado (PRADO, 2015, p. 127) ao livro *Histórias e sonhos*, de Lima Barreto, esses sinais de vingança são apresentados de forma pontual como um flagrante ampliado da obra maior em que estão inseridos, mas sobretudo por confirmarem, naquele momento de incertezas que cercavam a vida do escritor, os temas centrais de uma revelação do Brasil que só viria a ser compreendida algumas décadas depois.

As letras de Lima Barreto revelam uma concepção coerente de literatura como arte militante, depositária de seu pensamento acerca da sociedade carioca. Sua obra vocifera, revelando o outro lado da tessitura de um espírito de modernidade, atingindo superioridades e distinções que esta erige, na defesa dos que não são laureados ou dos que não recebem benesses.

O termo “vingança”, neste contexto, torna-se multívoco, pois na mesma construção em que significa “desforra, represália, vindita”, por extensão significa também, simbolicamente, a resistência daqueles que, mesmo numa existência socioeconômica acachapante, teimam em desenvolver, medrar, alcançar a sobrevivência. O outro lado do espírito de modernidade, que muitas vezes parece ser escondido por um tapume de progresso, é apresentado por Lima Barreto com a autoridade de voz daquele que sentiu a derrota por não ter a “cor certa”², por não ter a “conta bancária certa” ou por não morar nos “cantos certos” da cidade.

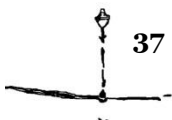
A invenção do Brasil

Arnoni Prado, acerca dos tipos apresetados por Lima Barreto, afirma:

Desfila então, aos olhos do leitor, uma coluna de notáveis que causam ao narrador a impressão de estar frente “a uma vitrine de museu de casos de patologia social”: viscondessas ventradas de traços empastados e pince-nez de ouro; mundanas cobertas de joias; mulheres exploradas pelos maridos; viciados; exibicionistas; almirantes que não conhecem o mar... Lima Barreto, sob certo aspecto, parece vingar-se daquele mundo que, à época de *Histórias e sonhos*, lhe parecia – a ele que por duas vezes fora recolhido ao hospício – um obstáculo definitivamente intransponível (PRADO, 2015, p. 138).

Enquanto de um lado encontravam-se os “vencedores”, doutro os “vencidos” sofriam as agruras de se estar à margem da urbe. “Daí a propensão para acutilar os privilégios de classe e o desfrute a que só tinham acesso os bem-postos na vida” (PRADO, 2015, p. 137). Lima Barreto, ciente da literatura dominante, da literatura beletrista amante da alta sociedade, põe-se como agente de vingança na rejeição ao papel puramente decorativo da literatura, em letras engajadas a mostrar o outro lado do tapume do progresso: a pobreza, a exploração, o preconceito (econômico, de cor, de credo etc.), que sofriam aqueles que se encontravam à margem.

O ensaio crítico de Arnoni Prado aponta uma série de casos nos contos que compõem *Histórias e sonhos*, nos quais subjazem a reação do autor às condições acachapantes da sociedade, em relatos que apresentam quase sempre decepção e ironia, descartando o estilo de arte pela arte característico à prosa e à poesia parnasiana e se eximindo do pedantismo e da declamação passadista, em prol de uma linguagem acessível a



A invenção do Brasil

uma outra camada da sociedade, a outra casta da economia: enquanto aos bem-postos apresentavam-se o pedantismo da literatura, aos vencidos o autor apresentava uma literatura matizada pelo coloquialismo, passível de ser entendida, transmissora de certos valores que “a uma vitrine de museu de casos de patologia social” denunciava.

Os que estavam à margem não faziam parte do “Estado-máquina”³, não tinham acesso à “máquina-dinheiro”, tampouco compunham as urbes modernas, caracterizadas por “figurações mecânico-organicistas”, não eram engrenagens que pudessem ser mobilizadas pela organicidade funcional das cidades, eram o excesso, o restolho... Eram, em essência, o outro lado do espírito de modernidade que o moderno e o progresso não queriam conhecer, mas que lhes foram apresentados pelas letras de Lima Barreto, eram aqueles que vingaram.

3. O defunto e o outro lado do tapume

Segundo Joaquim Justino Moura dos Santos (SANTOS, 2009, p. 3), o nascimento dos subúrbios no Rio se deu entre as décadas de 1870 e 1930, “nas áreas até então correspondentes às então [sic] freguesias de Inhaúma e de Irajá – hoje ocupadas por cerca de 78 bairros”. As ações para esse fim tiveram maior força com a reforma urbana idealizada e executada pelo prefeito Francisco Pereira Passos, entre os anos de 1903 e 1906.

Marly Silva da Motta (MOTTA, 2002, p. 196), com base no artigo do engenheiro José de Oliveira Reis, publicado no livro oficial do IV Centenário do Rio de Janeiro, em 1965, assevera que, além de Pereira Passos, outros dois prefeitos do período tiveram grande importância quanto a ações para a

A invenção do Brasil

mudança da paisagem carioca: Paulo de Frontin (o “Hércules da prefeitura”), que esteve no executivo de 23 de janeiro a 28 de julho de 1919, responsável por “abertura, pavimentação e duplicação de ruas e avenidas, e à perfuração de túneis, como o que ligava o centro da cidade à área portuária” e Carlos Sampaio, prefeito de 1920 a 1922, o “homem que arrasou o Castelo” a quem Lima Barreto combateu em *O Subterrâneo do Morro do Castelo*.

Com o intuito de se repensar o Distrito Federal quanto às modernas concepções de urbe, uma nova distribuição social dos espaços objetivava o alargamento de ruas, o fim dos cortiços, saneamento e embelezamento de vias e a reurbanização do porto (estrategicamente, uma das medidas mais importantes de então, pelo caráter de industrialização da cidade e pela necessidade de escoamento de produtos, além de propiciar melhores condições de importação, pois era o Rio o principal centro consumidor de produtos importados).

Essas mudanças apontavam a uma concepção de cidade ideal, na qual não se encontrariam quaisquer máculas de ordem física (em primeira instância, dado o embelezamento e saneamento da urbe) ou social (à medida que os antigos moradores de cortiços que se instauravam no centro da cidade foram paulatinamente “empurrados” às margens, aos subúrbios), tendo por norte a acepção de que mudanças físicas gerariam mudanças sociais. Acerca desse processo, escreveu Lima Barreto:

De resto, o urbanismo foi criado pelo próprio governo da república, dando nascimento, por meio de tarifas proibitivas, a um grande surto industrial, de modo a fazer da longínqua Sorocaba, antigamente célebre pela sua feira

A invenção do Brasil

de muares, uma pequena Manchester, como a chamam os paulistas. Veio depois a megalomania dos melhoramentos apressados, dos palácios e das avenidas – o que atraiu para as cidades milhares e milhares de trabalhadores rurais (BARRETO, 1961a, p. 104).

Na crônica “Queixa de defunto”, publicada na revista *Careta*⁴, em 20/03/1920, Barreto apresenta Antônio da Conceição, um daqueles que estão do outro lado do dito “tapume”, um morador do subúrbio carioca. Conceição, recém-defunto, evoca a Lima Barreto que lhe represente junto ao prefeito do Rio de Janeiro, pois “em vida nunca deu trabalho às autoridades públicas nem a elas fez reclamação alguma” (BARRETO, 1961b, p. 221) mediante uma carta que lhe mandara e que era endereçada a esse prefeito.

Assim como Machado de Assis empregara um Cubas para desenvolver sua crítica, empossando-lhe do papel de narrador das próprias memórias após a morte, Barreto toma de um Conceição para, também após a morte, denunciar o descaso da municipalidade com o subúrbio carioca.

Conceição é retratado como um do povo, um pobre lustrador de móveis, um carioca que não conheceu os bons frutos da urbe por ser morador do Méier, na Boca do Mato, simplório até, por sua condição de aceitação:

Não fui republicano, não fui florianista, não fui custodista, não fui hermista, não me meti em greves, nem em coisa alguma de reivindicações e revoltas; mas morri na santa paz do Senhor quase sem pecados e sem agonia (BARRETO, 1961b, p. 221).

O escritor assume nessa crônica o papel de representante de Conceição junto à municipalidade, no afã de reivindicar

A invenção do Brasil

ações de melhoria urbana, à medida que transcreve a referida carta. O texto vem ao encontro do comportamento que já lhe era um hábito: por seu posicionamento crítico, Barreto enxerga os problemas dos não-privilegiados, analisa-os buscando antecedentes, consequentes e responsáveis, toma para si a obrigação de defender àqueles que necessitam e denuncia tais problemas e/ou situações através de sua literatura.

À moda de um exercício de retórica, Barreto, nas palavras de Conceição, não tão somente denuncia, mas busca convencer, persuadir ao leitor mediante argumentos quanto à inércia do poder público ao subúrbio. Emprega a razão (logos), a paixão (pathos) e os valores (ethos) na “intenção de dar às suas páginas uma preocupação social e política que incluirá o desejo de ser voz dos segregados” (RESENDE, 1999, p. 12).

Na missiva, Conceição narra como vivera sempre na mansidão (o que faz com que o leitor nutra certa simpatia pela personagem):

Toda a minha vida de privações e necessidades era guiada pela esperança de gozar depois de minha morte um sossego, uma calma de vida que não sou capaz de descrever, mas que senti pelo pensamento, graças à doutrinação das seções católicas dos jornais.

(...) É bom, meu caro Senhor Doutor Prefeito, viver na pobreza, mas muito melhor é morrer nela. Não se levam para a cova maldições dos parentes e amigos deserdados; só carregamos lamentações e bênçãos daqueles a quem não pagamos mais a casa (BARRETO, 1961b, p. 221-222).

Em seguida, Conceição municia-se do ethos para explicar sua situação: após viver na mansidão esperando o

A invenção do Brasil

descanso eterno, São Pedro o manda de forma injusta passar uma “temporada” no inferno por culpa de outrem (o prefeito e a repartição por ele dirigida). A razão é a arma da denúncia:

Embora a pena seja leve, eu me amolei, por não ter contribuído para ela de forma alguma. A culpa é da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro que não cumpre os seus deveres, calçando convenientemente as ruas. Vamos ver porquê. Tendo sido enterrado no cemitério de Inhaúma e vindo o meu enterro do Méier, o coche e o acompanhamento tiveram que atravessar em toda a extensão a Rua José Bonifácio, em Todos os Santos. Esta rua foi calçada há perto de cinquenta anos a macadame e nunca mais foi o seu calçamento substituído. Há caldeirões de todas as profundidades e larguras, por ela afora. Dessa forma, um pobre defunto que vai dentro do caixão em cima de um coche que por ela rola sofre o diabo. De uma feita um até, após um trambolhão do carro mortuário, saltou do esquife, vivinho da silva, tendo ressuscitado com o susto. Comigo não aconteceu isso, mas o balanço violento do coche machucou-me muito e cheguei diante de São Pedro cheio de arranhaduras pelo corpo (BARRETO, 1961b, p. 222).

A conclusão do pleito de Conceição é novo apelo ao ethos: “está aí como, meu caro Senhor Doutor Prefeito, ainda estou penando por sua culpa, embora tenha tido vida a mais santa possível” (BARRETO, 1961b, p. 223).

A condição de segregado do queixoso quanto às benesses da urbanização que reformulava a cidade do Rio de Janeiro àqueles que faziam parte de um grupo de privilegiados é perceptível, pois este fazia parte da massa que estava do outro lado, que teimava em vingar e que Barreto vingava na visão irônica dos abastados.

A invenção do Brasil

4. Conclusão

Novas estruturas urbanas tornavam-se reflexo de novas concepções de modernidade: o Estado preocupava-se com o centro da cidade para dar corpo às ideias de ordem e progresso. Associado a novos capitais e grupos de interesses, olhava para o porto.

A demolição de prédios, bairros e ruas, conceituados como “insalubres”, “feios” e localizados na área central tem a finalidade de aumentar e destacar a importância dos monumentos recém-construídos. Resulta disso a grande valorização imobiliária do espaço urbano, expressa na construção e abertura de grandes avenidas, com o objetivo de privilegiar os parâmetros de eficiência, ordem e progresso. Inicia-se o processo de segregação, próprio da vida moderna, obedecendo a um esquema geométrico e rígido de base positivista (FIGUEIREDO, 1995, p. 70).

A ordem e o progresso, porém, não eram para todos, pois a base de modernidade gerada por esses ideais não abarcavam os excluídos. Somente pelas palavras de Lima Barreto, é que os segregados da modernidade obtinham voz, somente por suas palavras aqueles que se encontravam à margem (geográfica e economicamente) vingavam sua condição.

Em “Queixa de defunto”, Barreto não somente dá voz a um desses segregados, mas assume essa voz por ser ele também um deles, porquanto sabedor dos caminhos de Inhaúma ao Méier, então área de subúrbio que o progresso desconhecia e que a ordem preferia esconder.

O tapume de modernidade é quebrado pelo escritor, na compreensão de que através de uma literatura atuante a vingança dos derrotados pode ser alcançada.

A invenção do Brasil

Referências bibliográficas

BARRETO, Lima. “Urbanismo e Roceirismo”. In. *Impressões de Leitura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961a.

_____. “Queixa de defunto”. In. *Vida Urbana – Artigos e crônicas*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961b.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

FOLLIS, Fransérgio. *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

HARDMAN, F. Foot. Antigos modernistas. In: *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: UNESP, 2009.

MOTTA, Marly Silva da. “O ‘Hércules da prefeitura’ e o ‘demolidor do Castelo’: o Executivomunicipal como gestor da política urbana da cidade do Rio de Janeiro”. In.: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Ed.FundaçãoGetulio Vargas, 2002.

PRADO, AntonioArnoni. Lima Barreto entre história e sonhos. In: *Cenários com retratos: esboços e perfis*. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

RESENDE, Beatriz. “O Subterrâneo do Morro do Castelo – Um folhetim de Lima Barreto”. In. BARRETO, Lima. *O Subterrâneo do Morro do Castelo*. 3ª ED. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.

SANTOS, Joaquim Justino Moura dos. Memórias, saberes e identidades do lugar. In: *Simpósio Nacional de História*, 25, 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.

A invenção do Brasil

¹ A primeira versão deste texto foi publicada na Revista Letras Escreve, da Universidade Federal do Amapá, V. 5, N. 2 (2015), no dossiê “Representações de modernidade: evocações simbólicas”.

² À época de Lima Barreto, certas correntes de pensamento cientificista consideravam uma, pretensa, superioridade da raça branca, além de apontar a mestiçagem como degeneração de raça. Ressalte-se que o autor de Os Branzundangas e Histórias e Sonhos era mulato.

³ “Que se constituiu, ao mesmo tempo, como aparelho material de dominação e como construção nacional-mítica de uma comunidade imaginada” (HARDMAN, 2009, p. 180).

⁴ “Lima Barreto, então próximo ao fim da vida, não poupou críticas, nas suas colaborações à imprensa, em especial à revista Careta, ao desmonte, ao aterramento do mar e à demolição das casas ocupadas pelos pobres, na orla do morro” (RESENDE, 1999, p. 10).

País sem caráter ou a desgeograficação do Brasil em *Macunaíma*

Para Heurisgleides Sousa Teixeira
e Eduardo Andrés Mejía Toro

Contumaz nas análises sobre *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* é a afirmação que este fora escrito por Mário de Andrade em seis dias, durante suas férias em 1926, numa fazenda em Araraquara. Essa afirmação, por sua vez, serve como bem simbólico à consagração canônica atribuída à obra, alcançada, em grande parte, por uma construção emblemática de nação que lhe seria aderente, como representação de Brasil.

Alfredo César Melo (MELO, 2010, p. 206) afirmou que “o personagem construído por Mário de Andrade é o símbolo de deslocamentos geográficos, de temporalidades misturadas e de hibridismos culturais (além de raciais, por ser um índio-negro que virou branco)”. Neste estudo buscaremos discutir como essas ideias se corporificaram, mediante elementos catalisadores de tradição e imaginários que se tornaram repositórios simbólicos à tessitura de uma entidade (e não de uma identidade) de Brasil mediante a *desgeograficação* do país em *Macunaíma*.

Melo, que muito antes deste estudo empregou o termo “desgeograficar”, aponta para a condição mestiça que mobiliza o romance, à proporção que sua narrativa enaltece o

A invenção do Brasil

hibridismo, mas que, numa mesma toada, “examina criticamente os fins das apropriações antropofágicas e sugere um outro tipo de hibridismo para a cultura brasileira” (2010, p. 206), que, ao valorizar trocas culturais sul-sul, passa a ser denominado de subalterno pelo crítico. Noutros termos, uma antropofagia subordinada não com o europeu, mas uma antropofagia *para dentro*, com o interior¹ do país, o quê, por extensão, acaba por reverberar uma presença de Brasil ainda maior.

O emprego do termo “desgeograficação” se deu pela necessidade de encontrarmos um signo que abarcasse o campo simbólico dos caminhos percorridos pelo herói e seus irmãos, numa representação física do espaço; e do espaço como manifestação imaterial, em representações de mentalidade (como produto de hibridações e mestiçagens) e em transculturações². O uso deste neologismo nos servirá como evocação à ambiguidade que é ulterior à obra, entretanto confessamos que esse caminho não é incomum, pois Mário (ANDRADE, apud. CAMPOS, 1978, p. 365) já apregoava essa ideia no prefácio inédito do livro, escrito em 1926:

Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e o geográfico.

Maria Lúcia de Amorim Soares (SOARES, 2010, p. 191) versa sobre o diálogo entre a literatura e a geografia, afirmando que seu encontro é, ao mesmo tempo, fascinante e desafiador: desafiador pela ação do leitor na construção de

A invenção do Brasil

sentido, dada a bagagem cognoscitiva que este leva para o caminho de interpretação que irá trilhar; fascinante pelo entrecruzamento gerador de potencialidades de interpretação.

Seguindo Milton Santos (2006), adotamos o discurso geográfico como oriundo daquilo que lhe é mais basilar, o próprio espaço, numa constituição que busca compreender o fato que se quer pensar mediante aspectos metodológicos eleitos de forma a gerar as condições não somente para apresentação, mas para a representação de seus condicionantes e manifestações, inter-relacionando a uma práxis humana que possibilite o ler de forma material e/ou imaterial. O lugar é a extensão do acontecer solidário, inter-relações de se viver junto, do coletivo. Essas inter-relações, por sua natureza, geram manifestações simbólicas do espaço numa memória compartilhada, numa memória solidária.

“Desrespeitando lendariamente a geografia do Brasil” mediante apropriações e profanações realizadas por Macunaíma, Mário de Andrade proporciona ao leitor um exercício de alteridade que lhe possibilita não a identificação do Brasil, pois para este fim seriam cogentes elementos de reconhecimento e pertencimento, mas a apreensão de uma entidade de Brasil, de uma aura de Brasil. Para que houvesse identidade, insistimos, far-se-iam necessários elementos caracterizadores passíveis de serem reconhecidos, de serem capturados, porém, à proporção que o autor vaticina a ausência desses, o sem caráter aludido, a adesão inequívoca a um limite torna-se impraticável. No mesmo prefácio de 1926, Mário escreveu:

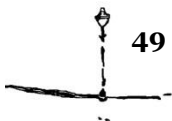
O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional

A invenção do Brasil

dos brasileiros. Ora, depois de pelear muito verifiquei uma coisa me parece que certa: o brasileiro não tem caráter. (...) E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não, em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto do bem como no mal. O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo iminente, ou consciência de séculos tenham auxiliado, o certo é que esses uns tem caráter. Brasileiros não. Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma (ANDRADE, apud. CAMPOS, 1978, p. 367).

É no âmbito da ausência de caráter referendada por Mário que se dão as distinções entre identidade e entidade, através das escolhas narrativas eleitas na confecção de Macunaíma. Os elementos que evocariam identidade são também aqueles que, por sua natureza antropofágica, acabam por desvaecer os gatilhos que despertariam o reconhecimento, porquanto identificação, fazendo com que o leitor perceba o Brasil, entretanto não aquele que ele conhece de forma contumaz, aquele com a qual se identificaria, e sim um país ficcionalizado em um realismo primitivista responsável por despertar um sentimento de país.

Uma cara amiga nos disse certa vez, num tom coloquial que tentaremos o mais possível sermos fieis: “o cara escreveu para que os brasileiros vissem o Brasil, mas o povo não consegue entender o que está lá. Tem coisas do norte, do sul, do nordeste que vi, ouvi e provei desde a infância, mas há



A invenção do Brasil

outras que eu mesma não consigo identificar”. Influxos de tradição, memória, imaginários e de mentalidade não foram aproveitados no texto nos moldes de “ready made”, não foram empregados tal e qual seu recolhimento, mas relidos e ressignificados, servindo como catalisadores... Experiência e vivência constituem-se no e pelo coletivo na transmissão de tradições, assim é que a concepção de aura pode ser compreendida: “a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais”, sentir o aparecimento daquilo que é real ao coletivo, numa rememoração (porquanto, ativo), num sentir, numa centralidade e relevância ontológica.

Gilda de Melo e Souza (2003, p. 10), acerca do processo de tessitura da obra, afirma:

Uma análise pouco mais atenta do livro mostra que ele foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, européia ou brasileira. A originalidade estrutural de Macunaíma deriva, deste modo, do livro não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. Este processo, parasitário na aparência, é no entanto curiosamente inventivo; pois, em vez de recortar com neutralidade nos entrecos originais as partes de que necessita para reagrupá-las, intactas, numa ordem nova, atua quase sempre sobre cada fragmento, alterando-o em profundidade.

Mário de Andrade empregou como matéria literária elementos de condensação de memórias, acervos e repertórios de imaginários, de mentalidade e de tradições,

A invenção do Brasil

numa colagem inventiva, passível de ser sentida pelos brasileiros, suscitando algo de mistério e de admirável na percepção dessa aura de Brasil, pois que não há limites claros para se identificar quando começa esse sentir. Mário (ANDRADE, apud. JOHNSON, 1982, p. 100) explica, em carta aberta a Raimundo Moraes, seu intuito de trançar os fios narrativos de sua obra nos moldes da rapsódia:

O Sr. Muito melhor do que eu sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem pros seus poemas, se limitando a escolher o lido e escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias... Foi lendo de fato o genial etnólogo alemão que me veio a ideia de fazer do Macunaíma um herói, não do “romance” no sentido literário da palavra, mas de “romance” no sentido folclórico do termo.

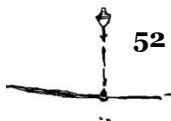
Macunaíma, como rapsódia, deixa-se contaminar por uma ressonância de vozes que, filtradas, gerariam presença de Brasil, contaminando o leitor, que se ligaria ao narrado por essa impressão, numa alteridade em dupla via, ressignificando símbolos e significados nas vozes que são escutadas, mas que não identificam uma única origem. Nesses termos, quando Gilda de Melo e Souza defende que Mário de Andrade não recortou e colou os influxos que se corporificam na obra, é porque, na verdade, a ressonância operou na narrativa, suscitando-lhe as ditas transformações para que o autor fosse em busca de entidade nacional.

A invenção do Brasil

Ressonância é um fenômeno físico caracterizado pela prolongação de um som através de sua repercussão em corpos. Ao encontrar-se com esses corpos, o som age sobre eles por reflexão, gerando vibrações que, caso o corpo seja propício, intensificam-no e o propagam com maior força. A compreensão desse fenômeno nos auxilia a decifrar tais manifestações ressonantes reverberadas em Macunaíma: Mário de Andrade, mediante extensa pesquisa sobre elementos concernentes ao campo simbólico representativo da mentalidade popular do país, agiu primeiro como receptáculo de vozes; em seguida, como diapasão, afinando acordes de substratos de mentalidade com conceitos de vanguarda; para, por fim, prolongar vozes pela tessitura da obra. Porquanto, os seis dias podem ser considerados momentos de efluxos, precedidos por tantos dias de pesquisa (acolhimento de influxos) quanto tantos outros foram necessários à afinação de acordes³.

Gilda de Melo e Sousa aponta para uma centralidade da pesquisa do autor à música popular brasileiro, ressaltando que

Se atentarmos para o material que serviu a Mário de Andrade na elaboração da narrativa, veremos que ele testemunha a mesma mistura étnica da música popular, apresentando uma grande variedade de elementos, provenientes de fontes as mais diversas: aos traços indígenas retirados de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central narrativas e cerimônias de origem africana, evocações de canções de roda ibéricas, tradições portuguesas, contos já tipicamente brasileiros etc. A esse material, já em si híbrido, juntam-se as peças mais heteróclitas: anedotas



A invenção do Brasil

tradicionais da história do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua biografia pessoal; transcrições textuais dos etnógrafos, dos cronistas coloniais; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes; fatos da língua, como modismos, locuções, fórmulas sintáticas; processos mnemônicos populares, como associações de idéias e de imagens; ou processos retóricos, como as enumerações exaustivas que segundo o próprio autor tinham a finalidade apenas poética de realizar “sonoridades curiosas” ou “mesmo cômicas” (SOUSA, 2003, p.15-16).

Macunaíma amplifica ressonâncias, pois presença e permanência de vozes foram negociadas durante a escrita da obra para que a entidade nacional pudesse ser expressa não como um fractal de regionalismos, e sim como uma matéria homogênea impossível de se diferenciar os compostos.

É o uso do espaço, e não o espaço em si, que faz dele objeto de presença e permanência⁴ de voz na obra, pois o discurso que se produz foge de uma perspectiva real de território para uma composição de lugar que permite uma articulação de sistemas culturais e transculturais, por isso múltiplos e fluidos, que organizam substratos de mentalidade numa terra ficcionalizada semelhante às acepções de Brasil, mas que não é aquele país sem caráter apontado pelo autor e sim o país potencial, na interpretação do termo como “força para vir a ser”, como a capacidade de alcance de uma entidade brasileira para se fincarem, a *posteriori*, marcos identitários de Brasil.

O entendimento desta distinção é fundamental para se apreender o sentido de existência individual e coletiva desta entidade, pois apresenta compostos basilares à percepção de caráter à proporção que possibilitaria o constructo de uma

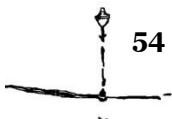
A invenção do Brasil

civilização própria pela antropofagia⁵ para dentro, propiciada pela desregionalização do nacional.

O poder de permanência da voz parte da aceitação da mensagem do emissor pelo coletivo⁶, à proporção que o primeiro se assuma na condição de sujeito social, reintensificando influências recebidas por seu discurso, pois a existência da linguagem está ligada à condição humana da convivência, à mentalidade e à memória coletiva, lugares onde as experiências são mediadas linguisticamente. Sistemas múltiplos e fluídos localizam em uma única esfera significativa os elementos culturais presentes na representação de nação que Macunaíma busca erigir, reintensificando vozes que serão propagadas por seu discurso, caracterizadoras de seu patrimônio cultural.

Los aspectos semióticos de la cultura (por ejemplo, la historia del arte) se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse (LÓTMAN, 1998, p. 153).

Se, como afirma Franco Júnior (2003, p. 89), a mentalidade “é a instância que abarca a totalidade humana”, então o coletivo, no seu caráter temporal e a-temporal, estrutura-se por meio de heranças, continuidades, tradição: a transmissão de geração a geração forja a permanência da mentalidade no social, delimitando a maneira pela qual se reproduzem mentalmente as sociedades. A desgeografização, nesses termos, dá-se: 1) na subversão espacial, à proporção que se vulgariza noções de unidade terrestre, principalmente expositores de distância e de tempo para transcorrê-las; 2) no

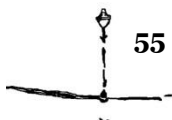


A invenção do Brasil

apagamento intencional de aspectos fronteiriços, antropofagicamente, de referenciais que seriam marcadamente identitários; e 3) no desconhecimento de marcadores regionalistas, em prol de uma ideia de unidade nacional. Na citação a seguir, estes três pontos se exemplificam:

– Paciência, manos! não! Não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia decerto escolhamba a inteireza do nosso caráter. Durante uma semana os três manos vararam o Brasil todo pelas restingas de areia marinha, pelas restingas de mato ralo, barracas de paranãs, abertões, corredeiras carrascos carrascões e chavascas, coroas de vazante boqueirões mangas e fundões que eram ninhos de geadá, espreiados pancadas pedrais funis bocainas barroqueiras rasouras, todos esse lugares, campeando nas ruínas dos conventos e na base dos cruzeiros pra ver si não achavam alguma panela com dinheiro enterrado. Não acharam nada (ANDRADE, 1978, p. 104).

No enxerto “no outro dia Macunaíma depois de brincar⁷ cedinho com a linda Iriqui, saiu pra dar uma voltinha. Atravessou o reino encantado da Pedra Bonita em Pernambuco e quando estava chegando na cidade de Santarém (...)” (ANDRADE, 1978, p. 17), temos exemplo de subversão espacial e temporal, em um passeio que transpõe mais de dois mil quilômetros que separam Pernambuco do Pará, onde se situa Santarém. O mesmo se pode perceber no seguinte trecho, quando Macunaíma, no tempo de fechar os olhos da mãe, transporta sua morada e pertences de lado a outro do rio:



A invenção do Brasil

– Mãe, quem que leva nossa casa pra outra banda do rio lá no teso, quem que leva? Fecha os olhos um bocadinho, velha, e pergunta assim.

A velha fez. Macunaíma pediu para ela ficar mais tempo com os olhos fechados e carregou tejupar marombas flechas piquás sapiquás corotes urupemas redes, todos esses trens pra um aberto do mato lá no teso do outro lado do rio. Quando a velha abriu os olhos estava lá e tinha caça peixes, bananeiras dando, tinha comida por demais. Então foi cortar banana.

– Inda que mal lhe pergunte, mãe, por que a senhora arranca tanta pacova assim!

– Leva pra vosso mano Jiguê com a linda Iriquie pra vosso mano Maanape que estão padecendo de fome.

Macunaíma ficou muito contrariado. Maginou maginou e disse pra velha:

– Mãe, quem que leva nossa casa pra outra banda do rio no banhado, quem que leva? Pergunta assim (ANDRADE, 1978, p. 14).

De acordo com Milton Santos (2006, p. 39), “o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá”. Tal afirmação se deu no âmbito dos estudos geográficos, porém se adéqua ao “desmapeamento” desenvolvido na obra à implantação de uma geografia própria, ficcionalizada, que abarca o Brasil sem que haja fronteiras, tampouco observância espacial. Numa ação antropofágica desenvolvida pelo exercício de hibridismo subalterno, revela-se uma totalidade na qual a essência nacional se apresenta em elementos topográficos de norte, sul, nordeste, centro oeste como se fosse um só, por meio de apagamento intencional de liames fronteiros, subvertendo

A invenção do Brasil

conjuntos de sistemas e representações, como podemos inferir no seguinte enxerto: “muitos casos sucederam nessa viagem por caatingas rios corredeiras, gerais, corgos, corredores de tabatinga matos-virgens e milagres do sertão” (ANDRADE, 1978, p. 33).

Alexandre Dumas (DUMAS, apud. ECO, 2013, p. 66) comenta que “é prerrogativa de romancistas criar personagens que matam aqueles dos historiadores. A razão é que os historiadores evocam meros fantasmas, enquanto os romancistas criam gente de carne e osso”. Dumas refere-se aos personagens, mas, por extensão, o mesmo se aplicaria a todo constructo ficcional, pois o que vai à narrativa é o que importa para sua estruturação de sentido: ninguém colocaria um bacamarte numa sala de jantar se não fosse atirar com ele, ou seja, tudo que vai ao texto tem carne e sangue porque se articula à completude de sentido.

Que nos seja permitida uma paráfrase: foi prerrogativa de Mário de Andrade em *Macunaíma* criar uma geografia que apaga aquela dos geógrafos, por ter o romancista evocado uma entidade nacional maior do que aquela que esses crêem ser o Brasil.

No capítulo III, “Ci, mãe do mato”, quando é narrado o encontro do herói com Ci, temos dois expositores de desgeograficação do país, o primeiro se dá por permanência de vozes e transculturação, o segundo por efabulação de mentalidade na ausência de marcadores regionalistas espaciais e de aspectos fronteiriços no intuito se alcançar uma significação sincrética de caracterizadores telúricos e amorosos ao espaço descrito.

Neste capítulo, o herói tenta brincar com a mãe do mato, mas ela o rejeita e acabam lutando. Ele apanhava, pois em combate Ci era melhor. Os irmãos o acodem: “Maanape

A invenção do Brasil

trançou os braços dela por trás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco”. Desacordada Ci, Macunaíma brinca com ela e, pela conquista, torna-se o imperador do mato. Explicação acerca dessa transculturação, buscamos em Berriel (1990, p. 135):

Ci surge como uma personagem composta: é uma índia da tribo das Amazonas, e ao mesmo tempo a Mãe do mato. Como tal, é o espírito criador e protetor da natureza brasileira, uma representação alegórica da nossa geografia. Macunaíma chega até ela empurrado por outra Mãe (Vei, a Sol), e assim temos o povo brasileiro, através de seu herói, casando-se com a natureza tropical. E tudo Isso a partir de uma situação criada pela Sol, isto é, pelo clima.

Até este ponto, não era realmente necessário, em termos de composição de personagem, que Ci, além de Mãe do Mato, fosse também uma amazona. O motivo real deste hibridismo está na necessidade de fazer surgir na narrativa a figura da muiraquitã.

A muiraquitã é elemento movente da narrativa, o principal motivo dos caminhos. É da necessidade de recuperá-la que todas as andanças são trilhadas. Observemos o trecho abaixo, que se encontra no capítulo “A francesa e o gigante”, no qual se expõe uma das tentativas de sua recuperação. O herói, transculturado de francesa, tenta ganhar a pedra, mas o gigante quer que ela/ele lhe ofereça favores sexuais. Macunaíma se nega, revela-se e foge:

Correram. Passaram Já rente à Ponta do Calabouço, tomaram rumo de Guajará Mirim e voltaram pra leste. Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e teve tempo de comer uma dúzia de manga-jasmim que nasceu do corpo de dona Sancha, dizem. Rumaram pra sudoeste e

A invenção do Brasil

nas alturas de Barbacena o fugitivo avistou uma vaca no alto duma ladeira calçada com pedras pontudas. Lembrou de tomar leite. Subiu esperto pela capistrana pra não cansar porém a vaca era de raça Guzerá muito brava. Escondeu o leitinho pobre. (...) A vaca achou graça, deu leite e o herói chispou pro sul. Atravessando o Paraná já de volta dos pampas bem que ele queria trepar numa daquelas árvores porém os latidos estavam na cola dele e o herói isso vinha que vinha acochado pelo jaguara. (...)

E desviava de cada castanheira, de cada pau-d'arco, de cada cumpro bom de trepar. Adiante da cidade de Serra no Espírito Santo quase arrebentou a cabeça numa pedra com muitas pinturas esculpidas que não se entendia. De certo era dinheiro enterrado... Porém Macunaíma estava com pressa e frechou pras barrancas da ilha do Bananal. (...)

Chegou na pensão tomando a bênção de cachorro e chamando gato de tio, só vendo! suando esfolado com fogo nos olhos, botando os bofes pela boca (ANDRADE, 1978, p. 48).

Mas voltemos ao capítulo III, do qual extraímos o seguinte enxerto:

E os três manos seguiram com a companheira nova. Atravessaram a cidade das Flores evitaram o rio das Amarguras passando por debaixo do salto da Felicidade, tomaram a estrada dos Prazeres e chegaram no capão de Meu Bem que fica nos cerros da Venezuela. Foi de lá que Macunaíma imperou sobre os matos misteriosos, enquanto Ci comandava nos assaltos as mulheres empunhado txaras de três pontas (ANDRADE, 1978, p. 22).

Não são incomuns na topografia brasileira marcadores com nomes quase que “poetizados” pelo caráter que emanam.

A invenção do Brasil

Essa emanção, no que tange ao próprio nome, não se caracteriza como casualidade, e sim uma designação do signo para com o simbólico, seguindo uma série de referentes de valor, sejam estes de teor religioso, de medo, de admiração, amor, honra etc., que dão ao ente uma aura significativa e seu apelativo próprio. O nome em sua constituição gramatical nada tem de significativo, mas quando se decide qual será aquele atribuído está-se criando uma projeção simbólica ontológica que preencherá de essência aquela entidade. Adotar um nome é ter o destino, o caráter e a identidade pré-estabelecidos. O trecho matiza aspectos telúricos (por se relacionarem diretamente ao caminho, ao espaço) e amorosos (pois que é nesse caminho que a relação de Ci e Macunaíma se fortalece, por ela se apaixonar) na significação que transparece dessas localidades.

Macunaíma, um herói inacabado, um transculturador que durante seus caminhos operou constantes negociações de identidades e culturas, gerando hibridismos e antropofagias, realizando a soma de estoques culturais aos estoques primitivos que lhe seriam prévios, mas que não assimilou, tampouco foi fiel a nenhuma delas, permanecendo sem caráter. Umberto Eco (2013, p. 68) explica que “a capacidade de um personagem de ficção de nos fazer chorar depende não apenas de suas qualidades, mas dos hábitos culturais dos leitores – ou da relação entre suas expectativas e a estratégia narrativa”, porquanto nos parece que a entidade Brasil emanada de Macunaíma, que Mário de Andrade apresenta aos brasileiros, só seria possível assimilar em observância ao lugar onde este discurso se originou, no interior desse país *ainda* sem caráter, emergindo de um vociferante gracejo sob o qual a tristeza habita⁸, reproduzindo-se nos liames não do conteúdo intelectual, mas sob as paragens do sentir, na

A invenção do Brasil

maneira como respiramos, como sorrimos, como enfrentamos todos os dias as chibatadas da Vei Sol, nas determinações sociais, na preguiça, no sexo, nos sinais de memória e mentalidade que se repetem e se reproduzem pela ressonância de vozes...

À maneira de Macunaíma, tem mais não.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* – Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Macunaíma: a imaginação estrutural*. In: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* – Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. *Revista Signum*. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos Medievais, no. 5, 2003, p. 73-116.

JOHNSON, Randhal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982

LÓTMAN, Iúri. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Frónesis, 1998.

A invenção do Brasil

MELO, Alfredo Cesar. Macunaíma: entre a crítica e o elogio à transculturação. In: *Hispanic Review*, Volume 78, nº 2, 2010, pp. 205-227.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Tempo, Razão e Emoção*. 4ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SOARES, Maria Lúcia de Amorim. O que é geografia de lugar nenhum? In: MARANDOLA Jr., Eduardo e GRATÃO, Lúcia Helena Batista. *Geografia e Literatura: Ensaio sobre geograficidade, poética e imaginação*. Londrina: EDUEL, 2010.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Amalio Pinheiro, Jerusa Pires. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

¹ O emprego do termo interior não deve ser entendido por conotações de centro/margem, e sim relativo às concepções dentro/fora do país.

² Seguiremos a definição de transculturação utilizada por César Melo, que ancorou sua definição na acepção dada pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, significando o encontro de duas culturas formando uma terceira, mediante entre ajustes e negociações, acarretando necessariamente perdas e ganhos culturais nessa transação.

³ Conforme Gilda de Melo e Sousa, Macunaíma fora “corrigido e aumentado em janeiro de 1927”, tendo sua publicação vinda a lúmen somente em 1928.

A invenção do Brasil

⁴ Ressalte-se que a presença da voz e sua permanência não podem ser apreendidas como realidades sinonímicas, pois enquanto a primeira se realiza no presente, a segunda se realiza por sua duração na memória e na mentalidade do coletivo, caso a memória se compartilhe, valorizem-se os símbolos empregados e se os aceite. A distinção que fazemos aqui entre “presença” e “permanência” devemos a Paul Zumthor, que em *A letra e a voz: a literatura medieval diferencia transmissão oral de tradição oral*.

⁵ “Igualmente antropofágico no romance de Mário de Andrade é o constante consumo de identidades do herói, que ora pode ser bacharel, ora pode ser artista em busca de bolsa do governo, ora se transforma numa linda francesa, num lindo príncipe, no imperador do Mato Virgem, num negro e num branco. Macunaíma tem uma avidez notável por consumir novas identidades com vistas a realizar os seus próprios fins e este também é um gesto antropofágico” (MELO, 2010, p. 209).

⁶ Daí a necessidade de valorização: só se guarda na memória aquilo que é importante ao coração.

⁷ Cremos que não haja necessidade de explicação àqueles que leram a obra, mas não nos é onerosa a lembrança de que o termo é uma metáfora para relação sexual.

⁸ “Spoiler”: Macunaíma não obtém sucesso e seu final é triste!

A invenção do Brasil

A memória como consciência de mundo em *Libertinagem*: resíduos identitários

Na base da oralidade reside o desejo de enunciação de um discurso mais complexo.
(Suzi Frankl Sperber)

Em *Lira dos Cinquent'Anos*, Manuel Bandeira (2009, p. 161-162) faz no poema “Testamento” aquela que lhe seria, talvez, a mais conhecida das definições: “Criou-me, desde eu menino / Para arquiteto meu pai. / Foi-se-me um dia a saúde... / Fiz-me arquiteto? / Não pude! / Sou poeta menor, perdoai!”. O autoimposto epíteto apresenta certo ar de resignação, uma confissão de vencido referenciando a tuberculose que lhe afligiu e os não realizados de sua vida, os anseios inalcançados: “O que não tenho e desejo / É que melhor me enriquece”.

O lirismo de Bandeira, entretanto, cunhado no alforje da memória dada as inúmeras referências à história pessoal, torna-se expressão da obra poética daquele que seria, nas palavras de José Guilherme Merquior (2009, p. CLXXXVII), “o ‘São João Batista do modernismo’, o profeta da revolução literária, sem, não obstante, ser o seu messias”. Melquior assevera, ainda, que “Bandeira seria mais companheiro de viagem da vanguarda do que militante: mais moderno afinal que modernista”.

A invenção do Brasil

Octavio de Faria (2009, p. CXXVII), em *Estudo sobre Manuel Bandeira*, faz referência a uma certa grandiloquência do poeta, criticando a visão de muitos que o reduzem, muitas vezes, a um autor incrustado apenas na égide do modernismo, esquecendo que sua produção passou por vários momentos e fases, numa evolução do fazer poético:

Mas todos aqueles que conhecem a obra do poeta – que vem de muito antes do modernismo e de que *Libertinagem* não foi certamente o último momento –, esses, por certo, se recusarão a aceitar um modo de encarar o poeta que o reduz e empobrece, prendendo-o sem razão de ser a um movimento literário já passado, e que, sobretudo, destrói o que realmente parece ter de maior: toda uma evolução poética, toda uma unidade que condiciona as diversas fases pelas quais veio passando.

No entanto, por amarras que se nos impõem método, esta pesquisa se restringiu a apenas um aspecto da produção poética de Bandeira, que encontramos na obra *Libertinagem*. Assim, os olhares que nortearam nossa leitura não se viram ancorados numa concepção contumaz do “lirismo de seu cotidiano”, característica tão marcante aos estudos sobre o poeta, mas numa busca de marcas de oralidade como representação identitária de nação, buriladas por lugares de memória que evidenciam o reconhecimento de uma mentalidade de Brasil formada por hibridação e mestiçagem, expressos em cristalizações de permanências.

Em *Libertinagem*, Manuel Bandeira corporifica o amadurecimento de tessituras, construções, estruturas e temas característicos ao modernismo literário brasileiro, principalmente através de uma linguagem marcada pela oralidade cristalizada em literária num corolário que matiza

A invenção do Brasil

o “escrever brasileiro”¹ preconizado anos antes pelo autor de *Macunaíma* e *Amar, verbo intransitivo*.

O autor de *Libertinagem* vaticinava: “a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências, e o mundo interior daquele que o lê” (BANDEIRA, 1954, p. 114). Essa afirmação nos remete a estudo proferido por Graça Aranha durante conferência na Academia Brasileira de Letras, em 1924, quando este define que o espírito moderno opõe o objetivismo dinâmico a um subjetivismo passivo ou dinâmico característico do romantismo:

Já se observou que para o subjetivismo a arte está em função do eu; para o objetivismo dinâmico a arte exprime o movimento das coisas, que agem pelas suas próprias forças independentes do eu. É um estado estético posterior ao Expressionismo, em que toda a arte era subjetiva e emotiva. Pode-se dizer que ele caracteriza a arte moderna nas suas derradeiras aspirações. A liberação do subjetivismo dinâmico do romantismo, ou mesmo do subjetivismo contemplativo dos impressionistas, é a grande vitória do espírito moderno (ARANHA, 2012, p. 449).

Pelo exposto, buscamos, à fina lupa, a tenaz interligação entre o lirismo da poética de Bandeira (e a sensibilidade que lhe é ulterior) com sua apreensão de mundo. O caminho eleito demonstrou a profusão do artífice com a palavra: uma paradoxal viagem entre o íntimo e o social, entre o homem (por vezes, libertino) e a ingenuidade do menino, o dinamismo do moderno e a subjetividade lírica passadista, o erudito e o popular.

“A voz é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético flutua em virtude das

A invenção do Brasil

circunstâncias; e o conhecimento (necessariamente indireto) que dela podemos ter passa por uma investigação dessas últimas” (ZUMTHOR, 1993, p.24). As palavras de Paul Zumthor se referem à investigação da poesia oral medieval, contudo parecem terem sido proferidas à compreensão das marcas de estilo de Manuel Bandeira: o poeta toma para si a função de intérprete do mundo, numa cadeia interpretativa filtrada por seu discurso biográfico, batilhando obra poética polifônica pela memória, como estratégia de verdade.

“O texto não significa apenas a si mesmo ainda que seja sucinto, ainda que reduzido a uma palavra. Expande-se em conotações que são apreendidas e associadas pelo ouvinte leitor” (SPERBER, 2009, p. 30). Nesses termos é que a poética de Bandeira amplia-se em sentido, ressignificando o comum em original, alcançando o lirismo mediante uma linguagem cotidiana e acessível, afinal não fora ele que cunhara o “Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo”²?

“- Não quero saber do lirismo que não é libertação”, uma libertação anunciada e posta em prática no *corpus* que elegemos, caracterizada por marcas de oralidade constituintes de uma linguagem balizada não apenas por aspectos individuais, por ritmos pessoais, porém por sinais caracterizadores de uma ideia de Brasil expressa em sua poética.

Por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (ZUMTHOR, 1993, p.35).

A invenção do Brasil

A voz se torna lugar e recurso de efabulação, pois pela movência do discurso oral (que reflete a potência de recriação do passado e do presente) gera-se uma representação simbólica do real e não mero reflexo. O discurso apresenta não algo findo, acabado, porém o interpretado, o re-elaborado, assim a poética de Bandeira é movida por uma pulsão de ficção que resgata de seu imaginário as memórias de Recife, vivências que serão ressignificadas em uma iconografia de Brasil na qual sinais de permanência de tradição, balizados na mentalidade, cristalizaram lugares de memória como resíduos de identidade. Disso, o poema “Mangue” é registro:

Mangue mais Veneza americana do que Recife
Cargueiros atracados nas docas do Canal Grande
O Morro do Pinto morre de espanto
Passam estivadores de torso nu suando facas de ponta
Café baixo
Trapiches alfandegados
Catraias de abacaxis e de bananas
A Light fazendo cruzvaldina com resíduo de coque
Há macumbas no piche
Eh cagira mia pai
Eh cagira
E o luar é uma coisa só...
Houve tempo em que a Cidade Nova era mais subúrbio do
[que todas as Meritis da Baixada
Pátria amada idolatrada de empregadinhos de repartições
[públicas
Gente que vive porque é teimosa
(...)
Casinhas tão térreas onde tantas vezes meu Deus fui
[funcionário público casado com mulher feia e morri de
[tuberculose pulmonar

A invenção do Brasil

Muitas palmeiras se suicidaram porque não viviam num
[píncaro azulado.
Era aqui que choramingavam os primeiros choros dos
[carnavais cariocas
Sambas da Tia Ciata
Cadê mais Tia Ciata
Tavez em Dona Clara meu branco
Ensaizando cheganças para o Natal
O menino Jesus - Quem sois tu?
O preto - Eu sou aquele preto principá do centro do cafange
[do fundo do rebolo. Quem sois tu?
O menino Jesus - Eu sou o fio da Virge Maria.
O preto - Entonces como é fio dessa senhora, obedeço.
O menino Jesus - Entonces cuma você obedece, reze aqui
[um terceto pr'esse exerço vê.
O Mangue era simplesinho

Mas as inundações dos solstícios de verão
Trouxeram para Mata-Porcos todas as uiaras da Serra da
[Carioca
Uiaras do Trapicheiro
Do Maracanã
Do Rio Joana
E vieram também sereias de além-mar jogadas pela ressada
[nos aterrados da Gamboa
Hoje há transatlânticos atracados nas docas do Canal
[Grande
O Senador e o Visconde arranjaram capangas
Hoje se fala numa porção de ruas em que dantes ninguém
[acreditava
E há partidas para o Mangue
Com choros de cavaquinho, pandeiro e reco-reco
És mulher
És mulher e mais nada
Mangue mais Veneza americana do que o Recife

A invenção do Brasil

Meriti meretriz

Mangue enfim verdadeiramente Cidade Nova

Com transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande

Linda como Juiz de Fora (BANDEIRA, 2015, p 76-78).

O Mangue, no Rio de Janeiro, torna-se lugar de memória ao evocar além da paisagem, os tipos humanos e a negritude remanescente da mentalidade africana. A um leitor desavisado, poderíamos dizer que se tratava de uma simples transposição da imagem à poética, entretanto, esse lugar de memória, resgata do passado ao presente redivivo o sentido de mestiçagem, de hibridação, seja pelos produtos que por lá chegavam de transatlântico ou que por eles seriam levados (“Catraias de abacaxis e de bananas”; “Café baixo”), seja pela expressão de linguagens como sinais identitários (“Eh cagira mia pai / Eh cagira”; “Mangue mais Veneza americana do que Recife”). Uma paisagem antropofágica.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa (ANDRADE, 2012, p. 498).

O conceito de *lugar de memória* foi cunhado por Pierre Nora para explicar a resistência, seja ela consciente ou inconsciente, à historicização da memória que, por calcar-se em procedimentos de ordem metodológica e científica, acaba por cercear “liberdades” que o indivíduo utiliza para registro mental de sua existência.

As irrupções afetivas e simbólicas da memória acabam por dotar ao indivíduo do papel de sujeito histórico, à

A invenção do Brasil

proporção que este toma para si a ação de atribuir significação a lugares em sua memória. Porquanto, estes passam a funcionar como dispositivos de constituição de subjetividades, em pulsões, pois à memória a significação do ocorrido matiza-se em experiências pessoais do indivíduo, filtradas pela emoção, fazendo com que esses se identifiquem com os espaços eleitos, unifiquem-se e se reconheçam como agentes de seu tempo.

A concepção de lugar de memória vai além de marcações geográficas, perfaz-se na corporificação de tessituras, construções, estruturas e temas resgatados, revivificados por gatilhos sensoriais que os disparam, sejam eles olfativos, visuais, gustativos, táteis e/ou auditivos, que realocam liames fronteiriços à ressignificação de símbolos e de sinais identitários na convergência de interesses e na comunhão de valores. Lugar de memória é convergência simbólica cristalizadora de tradições e de cultura em estruturas imaginárias de interfaces de alteridade.

Essa identificação, porquanto, percebe-se por toda a obra numa retoma valorativa de tudo o que preenche o momento, tal como em “Belém do Pará” e “Evocação do Recife”. Este último, transcrevemos na íntegra dada a profusão simbólica:

Recife

Não a Veneza americana

Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais

Não o Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois

— Recife das revoluções libertárias

Mas o Recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada

Recife da minha infância

A invenção do Brasil

A rua da União onde eu brincava de chicote-queimado
[e partia as vidraças da casa de dona Aninha Viegas
Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê
[na ponta do nariz
Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com
[cadeiras mexericos namoros risadas
A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam:

Coelho sai!
Não sai!

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botão...)

De repente
nos longos da noite
um sino

Uma pessoa grande dizia:
Fogo em Santo Antônio!
Outra contrariava: São José!
Totônio Rodrigues achava sempre que era são José.
Os homens punham o chapéu saíam fumando
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o
[fogo.

Rua da União...
Como eram lindos os montes das ruas da minha infância
Rua do Sol

A invenção do Brasil

(Tenho medo que hoje se chame de dr. Fulano de Tal)
Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...
...onde se ia fumar escondido
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...
...onde se ia pescar escondido
Capiberibe
- Capiberibe
Lá longe o sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palha
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços
[redemoinho sumiu
E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos
[destemidos em jangadas de bananeiras

Novenas
Cavallhadas
E eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a
[mão nos meus cabelos
Capiberibe
- Capiberibe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das
[bananas
Com o xale vistoso de pano da Costa
E o vendedor de roletes de cana
O de amendoim
que se chamava midubim e não era torrado era cozido
Me lembro de todos os pregões:
Ovos frescos e baratos
Dez ovos por uma pataca

A invenção do Brasil

Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem
Terras que não sabia onde ficavam
Recife...
Rua da União...
A casa de meu avô...
Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro
como a casa de meu avô (BANDEIRA, 2015, p 80-83).

“O artista é aquele que possui e transmite esses sentimentos vagos, transcendentais e realiza na obra de arte a fusão do seu ser com o universo”, já apregoava Graça Aranha (2012, p. 450). Recife é cidade cara ao poeta, a de sua infância, com todos os seus becos e vielas. A pobreza e a simplicidade do povo de Recife que, retratadas, revelam a intimidade de Bandeira à paisagem, uma empatia oriunda da naturalidade de seu olhar, da sensibilidade com a qual consegue captar os movimentos e a vida cidadina.

Para Zumthor (1997), a performance³ conserva a “tradição”, pois no discurso o passado é revivificado por um

A invenção do Brasil

“resgate”, por uma presentificação não contínua, não linear, uma falsa reiterabilidade, porque a interiorização do texto é burilada por filtros de escolhas, de rememorações e esquecimentos. A transformação dessa interiorização em obra poética, por sua vez, requer novo filtro, pois a simbolização daquilo que é efabulado é decantado pelo imaginário e, nas palavras de Franco Júnior (1998, p.279), “não se imagina o que se quer, mas o que é possível imaginar”. Nessas circunstâncias, Bandeira imagina o Brasil no arquivamento do passado, mediado pela memória, cristalizando a movência à medida que conserva a potência e a aptidão para outras performances que dela emanarem.

Se tomamos as palavras de Graça Aranha quando essas nos serviram de arrimo a nossa argumentação, então, por força da verdade, também devemos tomar-lhes uso quando delas não concordamos. Na mesma conferência na Academia Brasileira de Letras a que fizemos referência no início deste texto, o autor, além de afirmar que o Brasil não herdou nenhum senso estético de seus “primitivos habitantes”, “miseros selvagens rudimentares”, torna-se divulgador de um mito de branqueamento que encontra, num olhar “europeizante” de cultura, bases para se justificar:

Toda a cultura nos veio dos fundadores europeus. Mas a civilização aqui se caldeou para esboçar um tipo de civilização, que não é exclusivamente europeia e sofreu as modificações do meio e da confluência das raças povoadoras do país. É um ponto de partida para a criação da verdadeira nacionalidade. A cultura europeia deve servir não para prolongar a Europa, não para imitação, sim como instrumento para criar coisa nova com os elementos, que [sic] vêm da terra, das gentes, da própria selvageria inicial e persistente (ARANHA, 2012, p. 456).

A invenção do Brasil

Manuel Bandeira não comunga com essas palavras e em *Libertinagem* vários são os momentos que toma para si esse espírito de contrariedade, não combativo, porque para isso ele necessitaria, primeiro, estranhar e se indignar contra o que aqui denominamos de mito de branqueamento; entretanto, natural... Pois o caldeirão mestiço, no seu olhar, assim também o era. Os versos abaixo, de “Não sei dançar”, são exemplos:

Uns tomam éter, outros cocaína
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria!
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
Abaixo Amiel!
E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz band.

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.

Mistura muito excelente de chás...
Esta foi açafata...
— Não, foi arrumadeira.
E está dançando com o ex-prefeito municipal.
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...

Há até a fração incipiente amarela

A invenção do Brasil

Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugêlê banzai!

A filha do usineiro de Campos
Olha com repugnância
Para a crioula imoral.
No entanto o que faz a indecência da outra
É dengue nos olhos maravilhosos da moça.
E aquele cair de ombros...
Mas ela não sabe...
Tão Brasil!

Ninguém se lembra de política...
Nem dos oito mil quilômetros de costa...
O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Que me
[importa?
Não há malária nem moléstia de Chagas nem
[ancilóstomos.
A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
Eu tomo alegria! (BANDEIRA, 2015, p 69-70).

O poema “Irene no Céu”, pelo qual temos muito apreço por este nos ser um lugar de memória, também no serve de exemplo a essa naturalidade:

Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor.

Imagino Irene entrando no céu:
- Licença, meu branco!
E São Pedro bonachão:
- Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.
(BANDEIRA, 2015, p 89)



A invenção do Brasil

No poema “Macumba de Pai Zusé”, uma poesia que se estrutura no próprio episódio, a percepção do africano como manifestação do sentimento e do branco como a razão, identificados pela linguagem (duas variedades linguísticas: língua escrita padrão e língua oral-popular), cristaliza-se no embate entre raças, mediante a prática de feitiçaria:

Na macumba do Encantado
Nego véio de santo fez mandinga
No palacete de Botafogo
Sangue de branca virou água
Foram vê estava morta! (BANDEIRA, 2015, p 88)

A memória, na poética de Manuel Bandeira, é consciência do mundo, é lucidez do que o cerca. Entretanto, essa lucidez não se dá de modo puramente racional, mas amalgamada de emoção, pois se realiza em lugares de memória que lhe propiciam reconhecimento e a ideia de pertencimento deste no mundo e do mundo dentro do poeta.

O que emerge dessa relação simbiótica e empática é um mundo filtrado pela sensibilidade de Bandeira, efabulado, capaz de reconhecer o diferente como igual, a alteridade pelo outro e a identidade do povo em tudo que lhe é plural. Desse reconhecimento, uma obra polifônica, pois o que emergiu da sensibilidade são as vozes de todos aqueles que se encontram em suas memórias.

Social, porque reconheceu o mundo e com ele se identificou; lírico, porque ao se identificar como mundo, tornou-se sensível e o expressou com autenticidade pessoal.

A invenção do Brasil

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropofágico”. In.: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia & Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas metalingüísticos, manifestos prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 20^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ARANHA, Graça. “O espírito moderno”. In.: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia & Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas metalingüísticos, manifestos prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 20^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

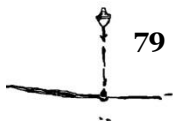
BANDEIRA, Manuel. *De poetas e da poesia*. Rio de Janeiro: MEC, Serviço de Documentação, 1954 (Cadernos de Cultura, 64).

_____. *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

_____. *Bandeira de bolso: uma antologia poética*. Organização e apresentação de Mara Jardim. Porto Alegre: L&PM, 2015.

FARIA, Octavio de. “Estudo sobre Manuel Bandeira”. In.: BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. História, Literatura e Imaginário: um jogo especular. O exemplo medieval da Cocanha. In: IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Márcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares (orgs.). *Sobre as*



A invenção do Brasil

naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história. São Paulo: EDUNESP, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. “Manuel Bandeira”. In.: BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto história* (10), dezembro, p.7-29. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1993.

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

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Tradição e esquecimento*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹ Em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade afirmava que tinha por intuito escrever brasileiro, com “erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira” (ANDRADE, 1992, p. 45).

A invenção do Brasil

² Verso do antológico poema de Manuel Bandeira intitulado “Poética”.

³ A performance seria “a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2007, p.33). Como inter-relação, a performance necessita de mecanismos que se adéquem à mensagem e às necessidades dos ouvintes a fim de que possam performatizar a apresentação, pois “nada teria sido transmitido nem recebido, nenhuma transferência se teria eficazmente operado sem a intervenção e a colaboração, sem a contribuição sensorial própria da voz e do corpo” (ZUMTHOR, 1993, p. 71).

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

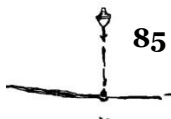
determinados ritos nos sacrifícios, nos funerais, nas cerimônias nupciais; esses ritos são mais antigos do que ele, e a prova é que não correspondem mais às suas crenças. Mas, olhando de perto os ritos que observa e as fórmulas que recita, encontrar-se-ão vestígios do que os homens acreditaram quinze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



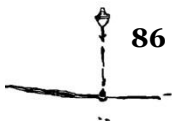
A invenção do Brasil

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.

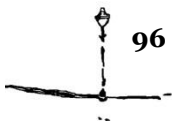
Barthes (2013, p. 205) assevera que o discurso mítico, mesmo enquadrando-se no esquema tridimensional de significante, significado e signo, torna-se um sistema de comunicação, uma mensagem particular, “visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele”, apoderando-se 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.

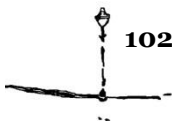
Martim Cererê é um dos representantes dessa visão – ao lado de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e de *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp que efabulam os processos formadores da cultura mestiça brasileira, através da hibridação cultural, num todo novo, diferente, portanto, das culturas de outros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

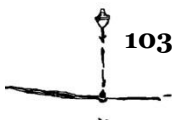
AVERBUCK, Lígia Marccone. *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

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.

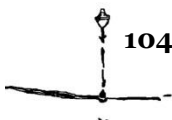
PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro - Fortaleza. Oficina do Autor/EUFC, 1999a.

_____. *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.

