

**MACHADO DE ASSIS E A QUESTÃO DA TEMÁTICA
NA LITERATURA BRASILEIRA**

**MACHADO DE ASSIS AND THE THEMATIC ISSUE
IN BRAZILIAN LITERATURE**

*Wolney Unes**

RESUMO: Este texto trata da questão da temática na literatura, em especial no Brasil, a partir das orientações do imperador d. Pedro II de dar ênfase ao indigenismo. Se por um lado vários artistas atenderam ao chamamento imperial, pelo menos uma voz se levantou contra o assunto. Em um texto publicado num jornal, Machado de Assis busca mostrar que tentar fazer a obra de arte nacional por meio do tema é assunto temerário.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica, nacionalismo, Machado de Assis, indigenismo.

ABSTRACT: This article deals with the thematic issue in literature, especially in Brazil, after the suggestions of emperor d. Pedro II concerning indigenism. If many artists followed this appeal, at least one author was against it. In a text published in New York, Machado de Assis tries to show that the attempt to make a work of art national by means of the subject matter is a dangerous issue.

KEY WORDS: Criticism, nationalism, Machado de Assis, indigenism.

* Professor na Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Doutor pela Unesp.
Email: wolneyunes@icbc.org.br.

MACHADO DE ASSIS E A QUESTÃO DA TEMÁTICA NA LITERATURA BRASILEIRA

Introdução – Um projeto de criação da literatura brasileira

Ao assumir o trono brasileiro a partir de 1841, o imperador d. Pedro II era apenas um adolescente de 15 anos. Mesmo assim, aos 20 anos, o imperador já demonstrava vivo interesse pelas artes e pela cultura nacional. Esse interesse pouco a pouco delineou um projeto de construção do que Schwarcz (1998) chama de “autonomia cultural do País” (p. 126).

Antes de Pedro II – período que ficou conhecido como Segundo Império –, o Brasil levara pelo menos três séculos para atingir o status de “objeto de história” (Martins, 1977, vol. I, p. 37). Segundo Martins, foi apenas por volta de 1800 que o País passou a ser considerado (e a considerar-se) uma entidade independente. Um marco dessa visão é o ano de 1809, quando foi publicada a primeira *História do Brasil*. Sintomaticamente, seu autor foi um inglês, Andrew Grant, o que é mais que coincidência, pois foi logo seguido por conterrâneos – que publicaram obras como *Travels in Brazil*, em 1817, de Henry Koster ou *Notes on Rio de Janeiro and the Southern Parts of Brazil*, em 1820, de John Luccock –, franceses – *Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*, de Ferdinand Denis de 1826 – ou alemães – *Rio de Janeiro wie es ist* [O Rio de Janeiro como ele é] de Schlichthorst, publicado em 1829. Como nota Martins (ibidem),

ao tornar-se objeto da história, o Brasil dá o primeiro passo para tornar-se também *sujeito* dela.

Afora os historiadores, também a descrição do ambiente brasileiro foi desde o início campo de atuação preferencial de estrangeiros. Na descrição da fauna, da flora, na corografia ou simplesmente nas notas de viagens, o levantamento, o conhecimento, a investigação de início estiveram a cargo de estrangeiros: novamente alemães (como Humboldt e Eschwege), austríacos (como Pohl, Natterer, Spix ou Martius), franceses (D'Alincourt, Castelnau ou Saint-Hilaire), suíços (Agassiz), espanhóis (Azara), ingleses (Burton ou Mawe) ou até mesmo norte-americanos (como o missionário Daniel Kidder) é que foram os responsáveis pelas primeiras observações e notas.

É sintomático que o Brasil tenha se tornado objeto da história por mãos e olhos estrangeiros, para fazer-se seguir por brasileiros apenas décadas mais tarde. Talvez nascesse aí a mania nacional de ver o mundo e a si próprio sempre por olhos alheios, olhares estrangeiros. O risco é (ainda hoje) construir a cultura – o próprio País –, sempre a partir de matéria-prima de segunda-mão.

Assim, quando Pedro II começa a se interessar pelas reuniões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e pelas artes nacionais, seu projeto de desenvolvimento da cultura local nada mais é que o coroamento (a contra-posição) de um processo que se iniciara com os historiadores estrangeiros, tem seqüência na vinda da Missão Artística Francesa de d. João VI, em 1816, e na independência de 1822. (Na verdade, trata-se de um processo que se iniciara mesmo três séculos antes, com as primeiras notícias da nova terra).

Aberto o caminho para a constituição política do País como nação, restava dar-lhe uma história própria, seus heróis, seus vultos, seus grandes eventos, seu cânone artístico-literário. Para constituir-se como nação, era fundamental “não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever nossa história”, manifestava-se em 1839 um membro do recém-fundado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (*apud* Schwarcz, op. cit., p. 127). Sintomaticamente, entretanto, o primeiro concurso instituído por aquele instituto foi vencido justamente por um estrangeiro, o austríaco Martius.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) foi fundado em 1838. O modelo dessa instituição era sua congênere francesa, como, aliás, de resto o modelo de império e de imperador do chamado Segundo Império:

“essa instituição ajudava a legitimar um modelo de monarquia cujos exemplos poderiam retornar à Antiguidade”, ou, como consta mesmo de uma revista do IHGB,

a Felipe a Alexandre da Macedônia, Augusto, Trajano, Marco Aurélio em Roma; ou Aristóteles, Xenócrates e Sexto – ou encontrar inspiração nos reis mais modernos, como Carlos II da Inglaterra; Luís XIV da França; Cristina da Suécia. (*apud* Schwarcz, op. cit., p. 128)

Nesse contexto, eleger os indígenas como os representantes de uma brasilidade ancestral foi apenas a opção natural. Num tempo em que ainda havia escravos no País, com o que os negros ficam indelevelmente estigmatizados, a opção pela herança indígena foi a via natural. A essa, logo se somou a natureza exuberante: “Se não tínhamos castelos medievais, templos da Antiguidade ou batalhas heróicas para lembrar, possuíamos o maior dos rios, a mais bela vegetação” (Schwarcz, op. cit., p. 140).

Assim, ao participar cada vez mais das discussões do IHGB, dominada pelos românticos, d. Pedro II acabou tomando para si a tarefa de criar e contar a história da nação, criando com isso a própria identidade nacional, com seus heróis e uma história própria.

Dentro desse programa, o imperador não só financiou o IHGB como lhe deu respaldo político, ao tornar-se membro da instituição e participar de quase todas as suas reuniões. Além do IHGB, a estratégia do imperador incluiu também a fundação de diversas outras instituições bem como a adoção de várias medidas. Assim, Pedro II implementou a Academia Imperial de Belas-Artes, criada ainda por seu pai em 1826, e estabeleceu o que hoje seria chamado um centro de excelência educacional no Colégio Pedro II. Mais tarde, em 1857, o imperador criou ainda a Imperial Academia de Música e a Ópera Nacional, instituições que completavam seu projeto de marketing nacional.

Entre as medidas tomadas pelo imperador, uma das mais notórias foi a concessão de bolsas de estudos e estada no exterior para artistas, cientistas e pesquisadores, os chamados pensionistas do imperador. Muitas vezes, os agraciados eram financiados do bolso do próprio d. Pedro II, que promovia e incentivava ainda concursos e outras premiações. Outra medida, ainda como forma de conhecer o espaço da pátria, foi a formação em 1859 da primeira Comissão Científica do Império, que teve a atribuição de explorar

os confins do Norte do País. O imperador buscava assim criar uma elite artística e científica em sua Corte, instaurando nos trópicos um império nos moldes europeus, dirigido por um imperador culto e preocupado com as artes.

No projeto de criar uma identidade artística para a nova nação, o barroco já não cumpria as premissas nacionalistas nem indigenistas. O barroco, sua história, suas obras estavam marcadamente ligados ao período colonial. Schwarcz lembra ainda que a produção artística barroca teve “nos escravos artistas relevantes” (*idem*, p. 146), caso de Aleijadinho ou do padre José Maurício Nunes Garcia, ambos mulatos, descendentes de cativos. Assim, ao mudar o objeto da obra de arte, focando-o na natureza e no índio, os escravos negros importados não cabiam mais nesse projeto. Tratava-se, portanto, de um projeto consciente e bem-estudado, cujos participantes eram selecionados a partir de uma série de critérios definidos.

Se na literatura a temática desejada e estimulada era a das coisas e das gentes do Brasil, nas artes plásticas a pintura histórica era agora a ordem. A nova temática oficial retratava os grandes fatos e eventos da história oficial nacional. São dessa época obras como *A primeira missa no Brasil*, de Vítor Meireles, obra que se converteu mesmo no documento fotográfico do nascimento do Brasil. Pedro Américo, José Medeiros, Rodolfo Amoedo e Francisco Chaves Pinheiro foram outros artistas que se encarregaram de criar a iconografia histórica do nascimento da nação, ao lado de imagens que consolidaram a figura do índio selvagem, forte e em harmonia com a natureza.

Mesma preocupação teve a música. Morto Nunes Garcia – o genial mulato responsável pela música na corte – e com a partida de Neukomm – o enviado responsável pela música, da Missão Artística Francesa –, assume a cena a geração de Francisco Manuel da Silva e de Carlos Gomes. Em 1870, Carlos Gomes estréia sua ópera *O Guarani* em Milão, cujo libreto foi inspirado diretamente na obra homônima de José de Alencar. Com isso, completava-se a materialização do projeto histórico-indigenista-natural para as artes e as ciências. Artes plásticas, literatura e música se uniam para criar uma imagem para o novo país.

Mas assim como o *Guarani* é uma ópera italiana em tudo – da temática ao idioma, passando pela linguagem musical –, e brasileira apenas na temática indígena, os retratos do nascimento da nação brasileira são igualmente criações alienígenas. A própria fotografia do nascimento do Brasil tem

inspiração estrangeira. A missa inaugural da nação nascente é obra nacional apenas no título. Todo o resto, a composição, as cores, a idéia mesmo da tela, são estrangeiras.

Vítor Meireles partiu para a Europa em 1853 justamente por ter ganhado o prêmio de viagem da Academia de Belas-Artes. Logo após mudar-se para Paris, Meireles deixou-se convencer pelos clamores nacionalistas e decide pintar a missa. Leu a descrição que Caminha fez do evento e, talvez por não considerá-la suficiente, não se furtou em buscar inspiração e certeza numa tela de um pintor francês, Vernet.

Em 1855, Horace Vernet apresenta em Paris sua tela *Première Messe en Kabylie*, em que retrata uma celebração católica entre berberes de Cabila, região montanhosa na Algéria recém-conquistada pelos franceses. Vernet estivera presente na missa e retrata árabes atentos e contritos, distribuídos ao redor do altar com a cruz, cuja verticalidade é acentuada pelo formato da tela. As altas montanhas à volta e a névoa a cercar o altar completam a atmosfera mística e de revelação.

Meireles não hesitou em tomar emprestada a idéia, adaptando o deserto aos trópicos. Trocou árabes por índios; o deserto deu lugar a palmeiras com o mar ao fundo; foram mantidas algumas montanhas e o altar perdeu a névoa mas manteve a forma. A horizontalidade da tela centra a ênfase no panorama tropical, mas a curiosidade dos nativos a observar o estranho ritual mantém-se menor que o respeito sério de mulheres, crianças e guerreiros seminus.

Jorge Coli (2003) busca destacar o mérito da obra de Meireles: “a incorporação do achado do mestre francês na obra brasileira não significou cópia, plágio ou pastiche”. Mas diante das duas telas, é indisfarçável a necessidade de Meireles – jovem pintor brasileiro, saído da província catarinense diretamente para o centro do mundo que era Paris –, de buscar afirmação e certeza num modelo de um artista metropolitano consagrado. Ou em outras palavras: o jovem artista provinciano optou pela via de ver o mundo com os olhos do mestre francês, de ver seu próprio País com olhos de segunda-mão. E assim a fotografia do nascimento do Brasil católico, imagem perenizada em gerações de livros e cadernos escolares, não passa de uma adaptação de um momento do imperialismo francês do século XIX.

É interessante observar também outro retrato de outro momento importante da história da nação, o Grito do Ipiranga, momento em que d. Pedro I decide declarar independência de Portugal. A tela do paraibano Pe-

dro Américo, pintada em 1888 por encomenda da comissão encarregada da construção do Monumento ao Ipiranga, em São Paulo, em comemoração à Independência, tem igualmente um modelo: a tela pintada em 1875 pelo também francês Ernest Messonier, que retrata Napoleão momentos antes do início da batalha de Friedland, entre tropas francesas e russas, em 1807. Também aqui as telas são análogas: a situação é idêntica, com a saudação do imperador, de uma pequena elevação do terreno, e a dinâmica da composição com o movimento dos cavalos e das tropas. Mais uma vez aqui, o brasileiro a retratar um momento da formação da nação busca inspiração na metrópole da época, na França. Mais uma vez aqui, o brasileiro prefere a certeza e a segurança da fórmula consagrada na metrópole, do olhar estrangeiro.

Mas aqui há ainda outro fato interessante, pois essa não é a única tela a retratar o momento. Outro pintor, coincidentemente também francês, François-René Moreaux (1807-1870), morador do Rio de Janeiro, já havia pintado uma tela sobre mesmo motivo, tela que, apesar de anterior à de Pedro Américo,

é praticamente desconhecido do grande público, não se constituindo referência obrigatória ao Sete de Setembro. [...] Certamente é uma maneira mais popular de representar a Independência, mas falta nela tudo o que era considerado importante para a composição da memória nacional. (SANDES, 2000, p. 70).

Pelo projeto romântico, a memória nacional deveria ser construída com heroísmo e bravura. E são justamente esses os elementos privilegiados na tela de Pedro Américo, que mostra o defensor perpétuo do Brasil em posição heróica, montado em seu cavalo – uma pose romântica por excelência –, no centro da agitação das tropas e com a espada ameaçadoramente em riste. Já na tela de Moreaux o cenário é outro. Aqui, o herói nacional está como que em conagração com a população, em meio à qual circula com desenvoltura. Nada mais insípido para um herói revolucionário.

Pode-se mesmo especular acerca das motivações de Moreaux ter retratado esse clima de conagração – talvez por ter na memória as origens populares dos movimentos revoltosos de seu próprio país, movimentos antes coletivos que frutos de uma só personalidade. Isso se traduz no simpático gesto de levantar o chapéu na tela de Moreaux, ao passo que Pedro Américo faz o imperador brandir ameaçadoramente sua espada.

Hoje, o retrato oficial no Brasil é o de Pedro Américo. O quadro de Moreaux, atualmente no Museu Imperial de Petrópolis, só é conhecido por uns poucos especialistas.

1. O tema indigenista

Na literatura, a opção pela temática indígena foi claramente sugerida por Ferdinand Denis e Almeida Garrett, que propunham a substituição dos modelos clássicos por modelos brasileiros, que levassem “ao aproveitamento das características locais” (*idem*, p. 128). Assim, o projeto literário indigenista teve início fora do País, em Paris, onde um grupo de brasileiros se uniu para lançar uma revista, *Niterói*. A revista teve vida restrita a dois únicos volumes e seu mote era “Tudo pelo Brasil, e para o Brasil” (Candido, 1997, vol. II, p. 14). Era o lançamento de uma verdadeira “política literária” (*idem, ibidem*).

Mas a materialização do projeto esbarrava num primeiro empecilho: conhecia-se quase nada sobre o índio brasileiro. Assim, surgiu o interesse nas poucas obras do início da ocupação portuguesa que tratavam de coisas dos índios, caso das gramáticas e dicionários das línguas indígenas, notadamente as obras dos Jesuítas. Logo surgiu uma postura maniqueísta, que colocava de um lado o usurpador português e do outro o índio rousseuniano. O colonizador cabia bem nesse papel de agressor, num império recém-saído da colonização, recém-tornado independente.

Além das obras que tratavam diretamente da língua, a outra grande referência histórica de que se dispunha eram os relatos dos primeiros viajantes. Esses relatos tiveram forte influência na formulação do personagem-tipo dos romances indigenistas. Tiveram mesmo influência na concepção que se tinha na Europa do Novo Mundo. Pela importância desta fonte como formadora da concepção romântica do índio e das coisas brasileiras, é sobre esse capítulo da literatura de informação que devemos lançar um olhar mais acurado.

O tema literatura de viagens permaneceu esquecido por longo tempo no Brasil, obscurecido por outros gêneros mais caros à nação. Mas nos últimos anos – com certeza motivado pela proximidade dos 500 anos do encontro das culturas européia e indígena no Brasil –, o tema voltou a despertar novo interesse, compreensivelmente restrito, entretanto, à literatura de viagem produzida naquela época e em torno dos relatos da nova terra.

Por outro lado, um olhar mais de perto sobre a enorme produção de relatos de viagem – que não se iniciou com a descoberta do Brasil e muito

menos nela se esgota –, pode proporcionar uma viagem interessantíssima pelos sonhos e ideais das diferentes sociedades em diferentes épocas. De fato, parece ser uma das grandes características desse tipo de literatura, entre muitas outras, o confronto entre realidade conhecida e descrição idealizada.

Neste artigo, interessam-nos especificamente os relatos dos primeiros viajantes como fonte para a construção do mito indigenista na literatura brasileira. Como visto na seção anterior, essas fontes ganharam em importância diante do projeto de criação de identidade nacional nascido no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de d. Pedro II e mais tarde estendido a todas as artes do País.

Apesar de muitos autores o considerarem gênero menor, esse tipo de obra pode oferecer uma visão do que se esperava das novas terras naqueles primeiros momentos de tomada de contato. Para Bosi (1991), esses relatos interessam ainda “como reflexo da visão do mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do país”. E mais, é

não só como testemunhos do tempo que valem tais documentos: também como sugestões temáticas e formais. Em mais de um momento a inteligência brasileira, reagindo contra certos processos agudos de europeização, procurou nas raízes da terra e do nativo imagens para se afirmar em face do estrangeiro: então, os cronistas voltaram a ser lidos, e até glosados, tanto por um Alencar romântico e saudosista como por um Mário ou Oswald de Andrade modernista. (p. 16)

Esse tipo de avaliação valida a abordagem dessa produção neste trabalho por dois aspectos: em primeiro lugar ela é importante por constituir-se em fonte para românticos (e aqui é não apenas uma fonte, mas talvez a principal delas, como vimos na seção anterior) e modernistas. Em segundo lugar – e é esse o aspecto que nos interessa mais neste trabalho –, a avaliação de Bosi como que nos autoriza a contrapor, como fontes, os relatos de viagens às fontes eminentemente européias. Entende-se aqui a volta aos relatos dos primeiros viajantes uma busca por algo caracteristicamente brasileiro, tipicamente nacional, ao lado de uma recusa das fontes metropolitanas e européias de modo geral.

Assim, ao verificarmos a relação entre os primeiros relatos de viajantes em terras brasileiras e a literatura de cunho indigenista no século

XIX, estamos buscando as raízes do cânone literário brasileiro em sua idade de amadurecimento. No curso da constatação dessa relação, pode-se estabelecer essas narrativas como uma das fontes do romantismo brasileiro, e pretendemos nos ater principalmente a esta característica: a projeção dos ideais e desejos nos relatos das novas terras e novos povos encontrados nas viagens dos europeus a partir do século XVI e, num momento posterior, a retomada daqueles ideais como fonte literária no momento de tentativa de consolidação de uma literatura genuinamente nacional. Em última instância, é a conjunção desses fatores que levará mesmo à possibilidade de definição de um cânone literário nacional.

Nessa tentativa, é importante que não se perca de vista as motivações dos viajantes-escritores nem o contexto em que foi produzido o imenso *corpus* de literatura de viagens a partir do século XVI. Dentro da formação do pensamento e da história das idéias no Ocidente, essa literatura seguramente deve ocupar um lugar de destaque, uma vez que os relatos incluíam muitas vezes a projeção dos ideais dos viajantes, bem como um desejo intrínseco de buscar corrigir o que era visto como problemas na metrópole de origem.

Outro aspecto igualmente interessante dessa produção é a maneira como os conterrâneos europeus dos viajantes receberam esses relatos e o impacto neles provocado pelas inebriantes promessas embutidas naquelas narrativas. Certamente a divulgação desses relatos nas metrópoles terá contribuído para a consolidação do imaginário popular europeu da época acerca do Brasil.

A produção desses relatos manteve-se mais ou menos constante até o século XVIII, apesar de ter ocorrido uma paulatina mudança do enfoque, da abordagem e do perfil de autores que a ela se dedicaram. No século XIX, ocorreu uma mudança fundamental no eixo motor da literatura de viagem, uma vez que a nova terra já tinha poucas novidades a oferecer ao europeu (que constituía a grande maioria dos viajantes estrangeiros). A partir desse momento, o País se torna sujeito mesmo da história, deixando a condição de objeto, e a viagem passa a ser literária. Os ideais outrora descritos, supostamente situados no Mundo Novo, agora passam a se situar no plano ficcional.

2. Três momentos do indigenismo: Voltaire, Gonçalves Dias e José de Alencar

Uma das primeiras obras a representar os índios americanos (numa concepção caricata) é o romance *Cândido*, de Voltaire, publicado em 1759.

Cândido é o herói do romance, personagem que sai por várias terras e vem parar também nas Américas. Saindo da Espanha, Cândido desembarca em Buenos Aires e lá se envolve na contenda entre jesuítas de um lado e espanhóis e portugueses de outro. Voltaire mistura fatos históricos a imaginários.

Uma cena dessa obra parece sair diretamente do imaginário popular, com suas alusões ao comportamento e à atividade sexual das nativas:

[...] ouviram alguns gritos agudos, que pareciam de mulheres. Não sabiam se esses gritos eram de dor ou de alegria; mas ergueram-se precipitadamente com essa inquietação e alarma que tudo inspira em uma região desconhecida. Partiam os clamores de duas raparigas nuas que corriam pela orla do bosque, enquanto dois macacos as perseguiam, mordendo-lhes as nádegas. Cândido encheu-se de piedade; tinha aprendido a atirar com os búlgaros. e seria capaz de abater uma noz sem tocar nas folhas. Toma do seu fuzil espanhol de dois tiros, faz pontaria e mata os dois macacos.

– Louvado seja Deus, meu caro Cacambo! Livrei de um grande perigo essas duas pobres criaturas [...]

Ja continuar, mas o espanto lhe paralisou a língua ao ver aquelas duas raparigas beijarem ternamente os dois macacos, desatando em pranto sobre os seus corpos e enchendo o ar com os gritos mais pungentes.

– Bela coisa vez o patrão! Acaba de matar os amantes dessas moças – disse Cacambo.

– Seus amantes! Será possível? Estás zombando de mim, Cacambo. Como vou acreditar numa coisa dessa?

– O senhor, meu caro patrão, anda sempre a espantar-se de tudo; por que acha tão estranho que nalguns países haja macacos que obtêm favores femininos? [...]

(Voltaire: *Cândido*, cap. XVI)

Para o autor de uma cena dessa natureza, as mulheres índias, sedentas de sexo, recorriam até mesmo a animais para saciar seu desejo incontido. Está embutido nesse trecho de Voltaire um aceite de todas as descrições luxuriantes dos viajantes, descrições reais ou imaginárias. “Tornou-se moda uma espécie de literatura de ficção na qual eram aproveitados os elementos colhidos nas narrativas, já em si tendenciosas, dos viajantes.” (MELO FRANCO, op. cit., p. 249). Cacambo é o servo nativo do herói Cândido, seu guia que apre-

senta o incrédulo senhor às maravilhas do Novo Mundo. É óbvia a contraposição do europeu sóbrio, defensor de ideais e do servo mestiço passivo ante toda sorte de injustiça e imoralidades. Mesmo em situações as mais difíceis, o senhor europeu não perde a capacidade de se indignar nem deixa de lutar por aquilo que acredita e defender o que considera correto.

Melo Franco enumera ainda diversos exemplos de autores que se especializaram em descrever a lascívia e luxúria das mulheres índias, com relatos – certamente fantasiosos –, vários sobre índias insaciáveis. Voltaire parece ater-se apenas nesse ponto para descrever os índios encontrados por seu herói em suas aventuras americanas. Ao concentrar-se na descrição da atividade sexual indígena, sem dúvida Voltaire apresenta uma concepção de liberdade sexual própria de seu tempo.

Bem diferente é o trato dado à questão pelos escritores brasileiros do romantismo. Aqui índios sentem um amor nobre e estão prontos a defender os mais nobres valores europeus. Depois do precursor Voltaire, talvez o primeiro autor brasileiro que tenha se utilizado do material sugerido nos escritos dos viajantes tenha sido Gonçalves Dias. O poeta maranhense resgatou como matéria literária o mito do bom selvagem, “esboçada por Montaigne nos *Essais*, à vista dos testemunhos que os viajantes traziam da América” (BOSI, 1991, p. 115).

A partir daí, o índio brasileiro ficou refém dessa visão por vários decênios, pois “firmou-se uma leitura intencional dos documentos, que contrapunha à malícia e à hipocrisia do europeu a simplicidade do índio” (*idem, ibidem*). O índio de Gonçalves Dias é o bom selvagem de que mais tarde Rousseau faria a apologia, é religioso, é nobre, vive em perfeita harmonia com a natureza, de onde tira sua força e inocência.

Aqui na floresta
Dos ventos batida,
Façanhas de bravos
Não geram escravos,
Que estimem a vida
Sem guerra e lidar.
(Gonçalves Dias: *Canto do Guerreiro*)

Gonçalves Dias soube ainda unir ao heroísmo indígena a glória do colono brasileiro frente ao opressor português e, de tão crédulo nessa

argumentação, o poeta mulato orgulhosamente (e ingenuamente) se dizia descendente das três raças que formaram a etnia brasileira, uma vez que seu pai português o teria tido de uma mãe cafusa. O poeta dedicou grande parte de sua obra ao tema: *Primeiros Cantos* (de 1847), *Segundos Cantos* (de 1848) e *Últimos Cantos* (de 1851) são todas dedicadas ao mito do índio e à sua terra: “Seu poema mais célebre, *I-Juca-Pirama*, traz para o Brasil o modelo do canibalismo heróico, expresso nos recintos literários do instituto carioca [o IHGB]” (SCHWARCZ, op. cit., p. 135).

Gonçalves Dias faz uma clara opção pelo índio, em detrimento do elemento africano, ao enunciar que os bravos da floresta “não geram escravos”. No projeto indigenista oficial não cabe o elemento africano; único representante autóctone é o índio, naturalmente acompanhado da natureza circundante. O português é visto igualmente como elemento alienígena. O que diferencia portugueses de negros é que aqueles são portadores e emissores do bem, da verdade, consubstanciada na palavra divina. Os negros, ao contrário, são fracos, objetos passivos, que se deixaram retirar de sua pátria natal para servir senhores em terras estranhas.

Mais tarde, entretanto, Gonçalves iria ele mesmo reconhecer os exageros na descrição do índio brasileiro, no decorrer dos estudos para seu ensaio *O Brasil e a Oceânia*, concluído em 1852, bem depois, portanto de suas principais obras poéticas. Nessa obra, após estudar o comportamento dos tupis, e concluindo que se tratava de uma “raça conquistadora”, Dias “mudava por completo as perspectivas e transferia o índio do mito arcaico e religioso para o terreno sólido e corriqueiro da história”, equiparando-o ao “português como simples conquistador” (MARTINS, 1977, vol. I, p. 351).

Por outro lado, se o ensaísta reconhece seus exageros, como poeta, Dias manteve toda sua produção anterior a essa tese. Quem aproveitaria suas propostas, entretanto, seria José de Alencar, que apresentava um índio valente, guerreiro e também conquistador.

Dando seqüência à leitura gonçalviana do índio brasileiro, Alencar não só a consolidou, como a levou ainda mais adiante, aperfeiçoando-a em sua estética natural. Assim,

o Brasil ideal de Alencar seria uma espécie de cenário selvagem onde, expulsos os portugueses, reinariam capitães altivos, [...] rodeados de sertanejos e peões. Alguma coisa como a Europa pré-industrial, mas regenerada pela seiva da natureza americana. (*idem*, p. 416)

Como Gonçalves, para Alencar, o Brasil dos índios seria um herdeiro espiritual do mito do paraíso perdido, do Éden. E esse paraíso teria tal força que não os colonos portugueses teriam colonizado os índios, mas o próprio estado natural teria convertido aqueles. Os colonizadores europeus, convertidos então, juntos, ao lado dos índios, retomariam em terra a perdida Idade do Ouro. Alencar fala, assim, não apenas de índios, mas também de gaúchos, de sertanejos e de outros tipos que teriam se aclimatado no Brasil paradisíaco. O paraíso de Alencar é, portanto, um lugar ideal em que convivem harmoniosamente todas as diversas raças escolhidas.

Ao lado do mito do paraíso, Alencar insiste no que chama “povo americano” ou mesmo “raça americana”, como o povo eleito a ocupar aquele espaço privilegiado:

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor [...] espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões, hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço. (Alencar. Prefácio a *Sonhos d'Ouro*).

De novidade, Alencar incorporou a sanha guerreira e conquistadora do índio brasileiro, descrevendo seus feitos e seus atos de bravura, por vezes comparados aos dos portugueses. O que diferenciava um e outro era que o índio de Alencar parecia tirar sua força e seu heroísmo de sua vida em estreito contato com a natureza.

Holanda (1993) viu mesmo traços do herói indígena de Alencar que se assemelhavam aos dos heróis medievais dos romances de cavalaria. Comparando índios, cavaleiros e negros, Holanda lembra que “escritores do século XIX iriam reservar ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros, ao passo que o negro devia contentar-se no melhor dos casos com a posição de vítima submissa ou rebelde”. Ao descrever Peri em *O Guarani*, Alencar escreve:

[...] o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem [...] sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente: a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada

e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência. [...] Era de alta estatura, tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa [...] firme no andar e veloz na corrida. (Alencar: *O Guarani*, cap. I).

E finalmente, o índio se faz soberano, ao dar proteção à caravana estrangeira de uma onça feroz:

Estendeu o braço e fez com a mão um gesto de rei, que rei das florestas ele era, intimando aos cavaleiros que continuassem a sua marcha. (*idem, ibidem*)

Ao elevar à categoria de temática desejada para a construção da identidade artística e literária nacional, o índio viu-se elevado à categoria de tema preferencial do cânone. O herói forte, ativo, com desenvolvido senso de justiça, apresentava-se como personagem ideal para a construção do mito do habitante perfeito do paraíso perdido. E mais: como o índio já não mais existia em número expressivo, já não mais existia em contato estreito com os colonizadores, houve poucos que pudessem discordar dessa imagem por conhecimento de causa.

Mas, mesmo assim, houve quem discordasse desse projeto de cânone temático-artístico para o País. Foram poucas vozes, por certo, mas vozes lúcidas. É o que veremos na próxima seção.

3. A resposta de Machado de Assis

Em 1873, Machado de Assis publica no periódico *Novo Mundo*, de Nova York, um pequeno texto: *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade*. Trata-se de uma espécie de carta aberta a escritores, em que Machado – fiel ao título – procura traçar um breve histórico da situação da literatura brasileira e toca em especial na questão do tema na literatura.

Machado abre seu texto sem circunlóquios:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há como negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono do futuro. (p. 801).

Mas Machado logo abandona o tom otimista do início e volta-se para o passado, fazendo uma breve história dos primórdios da literatura produzida no Brasil. Machado discute as obras do período colonial, como que lhe justificando a falta de preocupação de criar uma literatura brasileira: “Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira” (*idem*, p. 802).

A partir daí, Machado dirige-se diretamente aos adeptos da corrente indigenista do projeto de criação de uma literatura de temática exclusivamente brasileira de d. Pedro II: “Reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos, conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária” (*idem*, p. 802).

Vanguardista para a época, Machado considera internacional, da humanidade, o patrimônio indigenista brasileiro, e não exclusivamente brasileiro: “não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão” (*idem*, p. 803).

Este vanguardismo do ponto de vista de Machado ficaria claro quase cem anos depois, ao buscar-se definir o conceito de patrimônio cultural. A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), reunida em Paris em 1972, em sua 17ª sessão – sessão que se tornaria um marco para o patrimônio histórico e para as atribuições do próprio órgão –, tomou uma série de medidas relativas ao patrimônio cultural e natural. A partir das discussões desse encontro, foi elaborada uma convenção, que logo em seu artigo 1º, define patrimônio cultural: “serão considerados como patrimônio cultural [...] obras [...] que tenham um valor universal excepcional, do ponto de vista da história, da arte ou da ciência” (Iphan, 2000, p. 178).

Na verdade, essa constatação apenas confirmava o que já se propusera na memorável *Carta de Veneza*, documento elaborado por ocasião do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, e da reunião do Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (Icomos) em 1964 em Veneza: “[...] As obras monumentais de cada povo perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade [...] as considera um patrimônio comum” (*idem*, p. 91).

E mais tarde, em 1994, na Conferência de Nara (no Japão), em que se reuniram Unesco e Icomos, entre outros, esse caráter de universalidade foi

reafirmado: “É importante sublinhar um princípio fundamental da Unesco, que considera que o patrimônio cultural de cada um é o patrimônio cultural de todos’ (*idem*, p. 320).

Ora, está aí explicitado, documentado, definido e referendado coletivamente o que Machado escrevera quase cem anos antes. Mas Machado de Assis avança mesmo para muito além das conclusões dos documentos patrimonialistas. Ao justificar sua posição acerca da internacionalidade do patrimônio em *Notícias*, Machado de Assis apresenta exemplos concretos de outras literaturas, como no caso de Shakespeare:

[...] e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julietta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. (*idem*, p. 804)

Mais de um século depois de Machado de Assis, João Alexandre Barbosa diria coisa semelhante, ao escrever no prefácio da coletânea de José Veríssimo *Homens e coisas estrangeiras*:

Embora tratando de homens e coisas estrangeiras, às vezes muito distanciados no tempo e lugar, o crítico sempre encontra uma maneira de trazer seus argumentos para espaços e tempos que repercutem aqueles de sua circunstância brasileira.

Os objetos, homens e coisas podem ser estrangeiros, mas a crítica deles é diferencialmente brasileira. (BARBOSA, 2003, p. 18)

E de fato, essas obras de qualidade artística, histórica ou científica (como diria o tal conselho da Unesco), têm interesse como testemunhos genéricos da natureza humana. As criações são particulares apenas na medida em que são frutos de uma porção de homens e mulheres submetidos a determinadas condições e interagindo com um determinado ambiente. Por particulares, são testemunhos genéricos do desenvolvimento humano num caso determinado e, como tal, de interesse para a humanidade como um todo. Interessa a todos saber como um grupo de iguais reagiu num dado momento de desenvolvimento histórico, sob determinadas condições ambientais. A história de um grupo humano é nossa própria história.

A literatura produzida por um certo autor (ou grupo de autores) nos interessa como testemunho de um pensamento num dado momento histórico, num determinado ambiente. A literatura produzida por um escritor (ou grupo de escritores) é um pouco de minha própria literatura, é um pouco de minha própria história. O sentido nacional de uma literatura, de um sistema artístico, não reside no assunto nacional, mas no espírito nacional: “O nativismo não se confunde com o sentimento de pátria, este pertencendo ao espírito de que falava Machado de Assis, e aquele, mais simplesmente, ao domínio dos impulsos temáticos” (MARTINS, 2002, p. 32).

Em outro ponto de suas *Notícias*, Machado volta a insistir no que não caracterizaria uma obra brasileira:

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (*idem*, p. 803)

O curto ensaio de Machado de Assis poderia tecnicamente ser chamado de um texto crítico. E, de fato, a atividade crítica teve importância fundamental para Machado, como bem o atestam os inúmeros exemplos de textos críticos produzidos principalmente ao longo de 21 anos – entre 1858 e 1879. São ensaios que, reunidos, nos oferecem alguns dos melhores momentos da atividade crítica no País. Especificamente sobre a *Notícia*, Martins diz ser “o postulado mais importante no que concerne à nacionalidade literária” (*op. cit.*, p. 162).

A importância e pertinência dos ensaios críticos de Machado de Assis parecem estar na união do “esforço de engendração de um ideal de arte e de crítica a uma certa aceção de cultura esteada numa noção de civilização” (FURLAN, 2003, p. 9). E a qualidade dos ensaios críticos de Machado já eram em parte reconhecidos em sua época:

O único de nossos modernos escritores que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria. (José de Alencar. In: COUTINHO, 1974, p. 111)

A crítica de Machado, mesmo indiretamente, aborda um corpus de obras que formariam o sistema literário nacional. Furlan parece descobri-lhe a intenção:

Ante a questão dos cânones, a crítica machadiana ativa um gesto diferencial de leitura: se “forceja por quebrar o molde”, o faz no sentido de uma abertura na hierarquia de valores etnocêntricos, defendendo a inclusão de certos artefatos da literatura brasileira (e latino-americana) no rol de textos aceitáveis.

[...]

Menos que deslizar acriticamente nas águas de modelos importados, Machado de Assis acredita na possibilidade de ressignificação deles. [...] Ao recusar o que aqui não se pode aclimatar [...], revela-nos para além do desejo de uma literatura mais independente, um anseio de descolonização cultural. (p. 73-74).

Para o país que buscava consolidar sua independência, que buscava tornar-se nação, Machado de Assis estava avançado. Ao invés de, como seus contemporâneos, buscar a identidade nacional nas coisas da terra, Machado preocupava-se mesmo era com o sentimento nacional. Uma tela como a de Pedro Américo é nacional apenas na medida em que representa um evento ocorrido nessas terras, mesmo que sua inspiração seja alienígena; uma ópera como a de Carlos Gomes é brasileira apenas na medida em que representa gente dessas terras, mesmo que sua inspiração seja italiana. Parece ser esse o molde que Machado queria quebrar, submetendo as obras nacionais ao “sentimento íntimo” brasileiro, única via para a criação da identidade. Machado parece querer dizer que literatura é forma, é linguagem; não é apenas temática.

Os motivos para o desejo de busca de identidade, de criação de algo que caracterize o lugar e a gente, são velhos conhecidos das ciências humanas e vários autores tratam do assunto. No caso brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda bem situa a questão:

Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra. (HOLANDA, 1993. p. 15).

A imagem de “desterrados” é recorrente na América do Sul europeizada e aparece em vários outros escritores latino-americanos. O mexicano Otávio Paz fala igualmente de “europeus banidos”, que se tornariam desterrados em sua própria pátria no Novo Mundo. Criados numa cultura (européia) que só existe na memória e na imaginação, desenvolvem-se nos povos latino-americanos pós-colonização modelos mentais que tornam inviável qualquer projeto de construção de uma nação no Novo Mundo. A pátria-mãe é a Europa, mas não a Europa de hoje, mas uma Europa de outrora, que nem existe mais. E assim a saudade latino-americana se consubstancia no limbo terrestre que é a América (*apud* MEYER-CLASON, 1987, p. 72).

Certamente, essa contradição acabou levando à busca de uma identidade própria, da independência não apenas política, mas também cultural, artística. No afã dessa busca, os temas ligados à terra são apenas o primeiro elemento em que se esbarra. Essa impropriedade de nosso pensamento, que não é acaso, foi de fato uma presença assídua, atravessando e desequilibrando a vida ideológica do Segundo Reinado (SCHWARZ, 1992, p. 14) e presente ainda hoje na alma brasileira e latino-americana.

E a criação de um sistema artístico brasileiro sofreu e sofre ainda hoje com essa ideologia do desterro e do banimento, da mera adaptação das coisas estrangeiras. Como o cânone é um excerto desse sistema, sofre ele também desse desequilíbrio. As grandes referências artísticas (mas não apenas elas) ainda hoje estão na metrópole; nada circula dentro do País antes de ir à metrópole e de lá voltar devidamente abalizada. Mas aí já se trata de outro assunto. E – como diria Carpeaux –, antes de correr o risco de abandonar os limites deste artigo é melhor encerrar nossa exposição.

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, J. A. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996.
- _____. *Entrelivros*. São Paulo: Ateliê, 1999.
- _____. “José Veríssimo, leitor de coisas estrangeiras.” In: Veríssimo, J. *Homens e coisas estrangeiras* (1899-1908). São Paulo: Topbooks, 2003.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

- COLI, J. “A Primeira Missa no Brasil, de Vítor Meireles” *Nossa História*. (Rio de Janeiro), v. 1, p. 18-23, 2003.
- COUTINHO, A. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.
- FURLAN, S. *Machado de Assis, o crítico*. Florianópolis: Momento atual, 2003.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil* (1936). São Paulo: José Olympio, 1993.
- INSTITUTO do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (Iphan). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: Iphan, 2000.
- KOTHE, F. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.
_____. *O cânone colonial*. Brasília: Ed. UnB, 1997.
- ASSIS, Machado de, J. M. *J. M de Macedo: O culto do dever* (1866) Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962 (vol. III).
_____. *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade* (1873) Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962 (vol. III).
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. vol. I: 1550-1794; vol. II: 1794-1855.
_____. *Série Paranaenses*. Curitiba: Editora UFPR, 1997. vol. 8.
_____. “O cânone brasileiro”. *O Globo*. Caderno “Prosa e Verso”. Rio de Janeiro: 30.1.1999.
_____. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- MELO FRANCO, A. A. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. (1937). São Paulo: Topbooks, 2000.
- MEYER-CLASON, C. (ed.). *Lateinamerikaner über Europa*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- SANDES, N. F. *A invenção da nação* Goiânia: Editora UFG, 2000.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

Recebido em 25 de novembro de 2007

Aceito em 25 de fevereiro de 2008